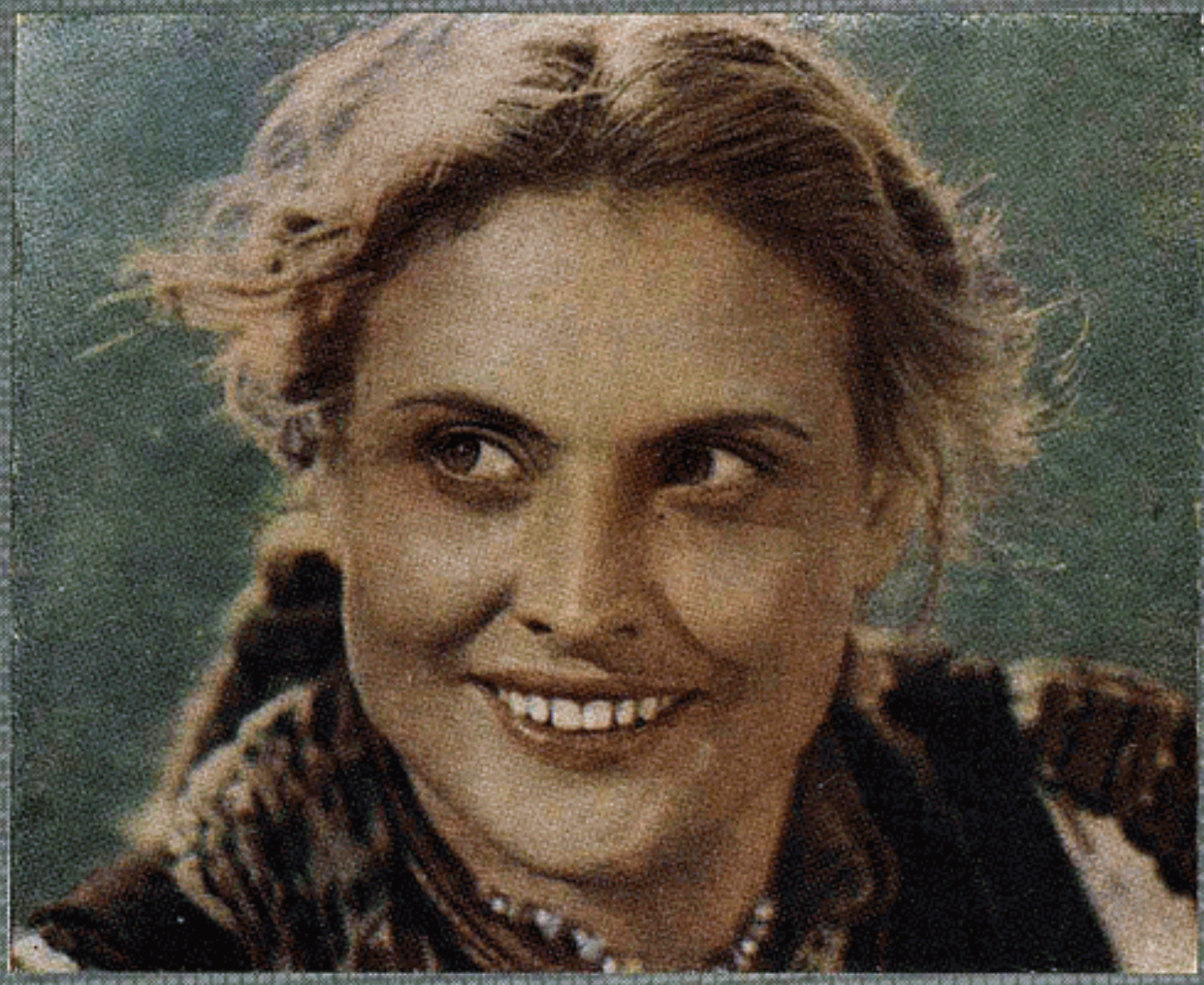


ИСКУССТВО КИНО

12

1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 12
ДЕКАБРЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая И. В. Сталин — великий продолжатель дела Ленина 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

К. Исаев. Елизавета Максимовна 5

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

М. Кузнецов. Дружба писателей и работников кино . . 50
Г. Рошаль. Великое наследие литературы и кинематограф 55

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г. Кремлев. Без догм в теории, без штампов в творчестве 63
И. Вайсфельд. Горький и мастерство кинодраматурга и режиссера 88

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Г. Чахирьян. «Золотая антилопа» 101

ЗА РУБЕЖОМ

И. Кокорева. В гостях у чехословацких друзей 104

БИБЛИОГРАФИЯ

А. Таланов. Жестокая правда жизни 113
А. Брагинский. Против новых угроз французскому кинематографу 117

ХРОНИКА

На центральной студии документальных фильмов ☆ Встреча с автором фильма «Африка» 120

Новые фильмы 122

Содержание журнала «Искусство кино» за 1954 год . . 125

На обложке — кадр из фильма «Герои Шипки»

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва — 1954

«ИСКУССТВО» Государственное издательство
Москва — 1924

На обложке — вход из фойе «Тверской Пушки»

Собрание журнала «Искусство кино» за 1924 год . . . 152

Новая фабрика 155

Беседа с заведующим фабрики «Уфимка» 160
На пятилетней стезе полнометражных фильмов

УФИМКУ

Фабрика 171
А. Гвоздев. Кое-что новое в жизни 173
А. Ганин. Против новых слов французской кино-

ВИБЛИОГРАФИЯ

М. Яковлев. В гостях у исследователей чувств . . . 191

ЗА РУБЕЖОМ

Г. Дюбуа. «Золотое кольцо» 191

СЛАЙДЫ О ФИЛЬМАХ

Возмездие 88
Н. Лисовская. Горящий и мистерия кинематографа и
Г. Кленова. Без тем и без сюжетов без пьес и

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г. Гонсет. Великое искусство читать и кинематограф 22
М. Клейнов. Чувство действительности в творениях кино . . 20

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

К. Исаев. Елизавета Максимовна 2

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЛЕДОК

Письмо 3
«Первородная» И. В. Сталина — великий произведение для кинематографа

СОДЕРЖАНИЕ

И СОЮЗУ СОВЕТСКИХ ИНСТИТУТОВ СССР
ОРГАН ИНИНИСТЕРСТВА ИСКУССТВ КОМИТЕТА СССР

ЖУРНАЛ ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ

КИНО
ИСКУССТВО

1924
ДЕКАБРЬ
№ 15

И. В. СТАЛИН — ВЕЛИКИЙ ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ДЕЛА ЛЕНИНА

21 декабря этого года исполняется 75 лет со дня рождения Иосифа Виссарионовича Сталина — великого продолжателя бессмертного дела Ленина.

Всю свою жизнь, целиком отданную беззаветному служению трудящемуся человечеству и героической борьбе за свободу и счастье народа, Сталин твердо и неуклонно шел по ленинскому пути.

Будучи выдающимся представителем творческого марксизма, сам Сталин говорил о себе:

«Что касается меня, то я только ученик Ленина и цель моей жизни — быть достойным его учеником».

Ставя перед собой эту высокую и благородную цель, он неразрывно связал свою деятельность с нашей славной Коммунистической партией.

В революционное движение Сталин вступил еще юношей, в те годы, когда Ленин развернул поистине титаническую деятельность, добиваясь соединения социализма с рабочим движением и закладывая идеологические, организационные, тактические и теоретические основы марксистской партии нового типа — партии, способной повести рабочий класс России на штурм капитализма и построение коммунизма. С первых же шагов своей деятельности профессионального революционера-большевика Сталин был и всегда оставался верным сыном этой великой партии, которую создал и выпестовал гениальный Ленин и которая первой в истории проложила дорогу к социализму, а ныне победоносно руководит строительством коммунистического общества в нашей стране.

Талантливый ученик Ленина, Сталин помогал ему строить Коммунистическую партию.

Когда народные массы России, руководимые партией, свергали власть помещиков и буржуазии, устанавливали в стране диктатуру пролетариата и отстаивали завоевания социалистической революции, Сталин был одним из ближайших помощников и соратников основателя Советского государства — Ленина.

После смерти В. И. Ленина И. В. Сталин вместе с другими учениками и соратниками Ленина последовательно защищал и оберегал чистоту революционной теории и возглавил борьбу партии против врагов ленинизма. Разгромив предателей и капитулянтов, Коммунистическая партия направила революционный энтузиазм и неиссякаемые творческие силы народа на выполнение ленинского плана построения социализма в нашей стране, превращения ее из экономически отсталой в передовую, могучую социалистическую державу.

Серьезным испытанием сложившегося у нас советского государственного и общественного строя явились годы Великой Отечественной войны против немецко-фашистских оккупантов. По решению Центрального Комитета партии и Советского правительства Сталин был поставлен тогда во главе Государственного Комитета Обороны и Вооруженных Сил Советского Союза. Коммунистическая партия, выступив как вдохновитель и организатор борьбы против гитлеровских захватчиков и японских империалистов, привела народы нашей страны ко всемирно-исторической победе. Мудрое и дальновидное руководство партии, неодолимое могущество Советского государства и беспримерный героизм советских людей на

фронте и в тылу спасли человечество от угрозы фашистского порабощения и создали условия для образования после второй мировой войны непобедимого международного лагеря мира, демократии и социализма.

Нерушимое единение партии, правительства и народа, являющееся источником всех побед великого советского народа как в годы Отечественной войны, так и в последующее время, свидетельствует о правильности политики Коммунистической партии, политики, выработанной за многие годы, научно и практически проверенной, выражающей коренные интересы рабочего класса и всех трудящихся и опирающейся на прочный теоретический фундамент — на марксизм-ленинизм, самую передовую революционную науку.

Сталин многое сделал для популяризации основных проблем марксистско-ленинской теории и для научного обоснования политики, выработанной Коммунистической партией и сформулированной в постановлениях ее съездов и конференций, в решениях Центрального Комитета. Опираясь на труды Маркса, Энгельса, Ленина, обобщая многостороннюю и богатейшую практику социалистического строительства, анализируя особенности современного международного освободительного движения, Сталин конкретизировал и творчески развил марксистско-ленинское учение применительно к новому этапу исторического процесса и в ряде вопросов обогатил революционную теорию новыми положениями.

Марксистско-ленинское учение нашло свое дальнейшее развитие и конкретизацию в решениях Коммунистической партии Советского Союза, в работах Сталина и других соратников и учеников Ленина — руководящих деятелей КПСС, братских коммунистических и рабочих партий других стран.

Тесно сплотившись вокруг своей родной Коммунистической партии, советский народ питает к ней безраздельное доверие именно потому, что ее высшим законом является служение интересам трудящихся, что она во всей своей практической деятельности всегда руководствуется учением Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, руководствуется мудрыми заветами создателя Коммунистической партии и основателя Советского государства Ленина.

Не жалея сил и труда, советские люди претворяют в жизнь задания пятого пятилетнего плана, добиваются непрерывного роста всего общественного производства. Предметом неустанных забот партии является дальнейшее неуклонное повышение благосостояния народа, наиболее полное удовлетворение его постоянно растущих материальных и культурных потребностей.

Как указал XIX съезд КПСС, для обеспечения новых успехов в развитии экономики и культуры, в укреплении советского социалистического государства первостепенную важность приобретает идеологическая работа, усиление коммунистического воспитания трудящихся. Постановления Центрального Комитета партии, направленные против идеологических извращений в литературе и искусстве, организованные ЦК КПСС дискуссии по философии, политэкономии и ряду других отраслей науки, указания о решительном преодолении догматизма и начетничества — все это помогает борьбе против остатков буржуазной идеологии, против пережитков капитализма в сознании людей, укрепляет могучую силу творческого марксизма.

Под знаменем Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, под знаменем Коммунистической партии, под руководством ее Центрального Комитета советский народ, строитель коммунизма, идет к новому подъему экономики и культуры, к новым победам в своем мирном созидательном труде и в ответ на всяческие провокации и происки международной реакции крепит несокрушимое могущество социалистического государства — надежного оплота мира во всем мире.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

К. ИСАЕВ

Елизавета Максимовна

Прохожих совсем мало. Небо за невысокими домами еще окрашено зеленоватыми оттенками ночи. Свежая тишина, в которой особенно отчетлив быстрый стук каблучков.

Районный врач Елизавета Максимовна Муромцева спешит. Срочный вызов. Каблучки стучат. Пальто распахивается, под ним мелькает белый халат.

Большой кирпичный дом, видимо, только что отстроенный. Во дворе кучи строительного мусора. У одного из подъездов топчется молодая женщина в наспех наброшенном платке. Завидев Елизавету Максимовну, она бросается к ней.

— Здравствуйте, Елизавета Максимовна... Как ждем вас!

— Здравствуйте, Софьюшка. Почему не вызвали неотложную? — врач хмурит тонкие брови. — А если бы меня дома не оказалось... тогда что?

Все это говорится торопливо, на бегу, на лестнице. Женщина едва поспевает за Елизаветой Максимовной.

— Да ведь не позволяет, Елизавета Максимовна. Упрямый такой, бог с ним, сердится, синий весь становится... Подавай ему нашего доктора...

Этаж, второй, третий, четвертый. Дверь полуоткрыта.

Елизавета Максимовна входит в комнату. Снежнобелый халат подчеркивает темные волосы, темные брови и темные, слишком большие для такого маленького лица глаза. Глаза необыкновенно украшают ее лицо. Они так наполнены трепетной жизнью, так часто меняют выражение, становясь то веселыми, то грустными, то задумчиво-суровыми, что неискушенному наблюдателю трудно бывает установить их цвет.

Комната, в которую она вошла, обставлена очень просто, даже сурово. Бамбуковая стариннейшая этажерка с книгами, маленький стол, к которому привинчены тисочки, и железная солдатская койка, на которой лежит хозяин комнаты.

— Кипятку...

Елизавета Максимовна берет руку больного, прощупывает пульс, разглядывает отеки под глазами, синеватую бледность губ. Губы шевелятся. Старик отдувает прокуренные, реденькие усы, мигает маленькими, острыми, как шильца, зеленоватыми глазками.

Ему хочется заговорить, но вместо этого он откидывается на подушку и коротко, словно торопясь, начинает втягивать воздух.

Шприц кипит в стерилизаторе.

Укол.

Дыхание выравнивается. Худые узловатые пальцы успокаиваются на

одеяле. И маленькие глаза подмигивают, словно он все проделал нарочно. Пошутил.

— Не-ет... я не помру еще... шалишь...

— Не умрете, Петр Елистратыч, пока сами не захотите. Но вызывайте неотложную помощь. Я вас об этом очень прошу. Понимаете? Очень, очень прошу.

— Не-нет! Уж ты не взыщи! Ты за мой механизм отвечаешь. Никуда не денешься. Другого не подпущу...

Женщины, очевидно, дочери и внучки, толпятся в дверях, но не заходят.

Елизавета Максимовна укладывает шприц.

— Напрасно, Петр Елистратыч...

— Это уж моя забота. Ты со мной не спорь. Ты меня должна до срока довести.

— До какого срока, Петр Елистратыч? — глаза Елизаветы Максимовны блестят от любопытства.

Старик хочет засмеяться, но боится.

— А вот до какого... Через тринадцать лет революции пятьдесят стукнет, а мне — сто! Так вот, спрашиваю я тебя, — старик даже приподнимается,— должен я дожить до этого срока или не должен?

— Должны, Петр Елистратыч, обязательно должны!

— То-то! — старик спокойно складывает руки.— Ты это понимаешь, а неотложка, может, поймет, а, может, и не поймет. Не могу я рисковать. А теперь спасибо, ступай, я спать буду. Устал. Ночью спать не мог, боялся, во сне не досмотрю...

Старик закрывает глаза. Елизавета Максимовна пытливо приглядывается к сморщенному лицу, потом кивает головой и на носках выходит. Притворяет дверь. Врача окружают женщины.

— Чудак у меня отец? — с гордостью спрашивает пожилая женщина.

Внучки кивают головами.

Каблучки стучат по лестнице. Теперь вниз. Темп убыстряется. Доктор торопится.

Улица. Начался день. Идут на работу люди, несутся наперегонки школьники.

Елизавета Максимовна почти бежит. И сталкивается лицом к лицу с невысоким толстым человеком с портфелем.

— Товарищ Пономарев!..

Голос резкий, брови нахмурены. Пономарев отчаянно глядит на неподвижно стоящего доктора.

— Кто вам разрешил выйти?..

— Глубокоуважаемая Елизавета Максимовна... Войдите в положение... Ведь чеков даже подписать некому. Ревизор в командировке, меня в кровать... Что ж делать?..

— Незаменимы?.. У вас подскочило давление... Вы понимаете, что это такое? Марш в постель! Будете лежать лишних три дня...

— Глубокоуважаемая...

— Товарищ Пономарев, я за вас возьмусь не только как доктор. Я еще депутат райсовета.

Она стоит и смотрит, как удаляется обездоленный Пономарев.

Елизавета Максимовна взбегает по ступеням своего дома слегка запыхавшись. Торопливо открывает дверь. На ходу стаскивает пальто, белый халат и, не заглянув в свою комнату, проходит на кухню. Хватает чайник, подбегает к крану, наполняет водой.

Из комнаты соседки доносятся звуки пианино, на котором детские пальцы старательно разыгрывают гаммы.

Отворяется дверь ванной и оттуда выходит соседка, пожилая женщина в коротком ситцевом халате, с полотенцем через плечо. У нее неровно остриженные седеющие волосы, низкий голос, резкие движения, но черты лица мягки, что особенно заметно, когда она пригорюнится. Интонации певучи и ласковы.

— Явилась? — спрашивает она.— Опять на ходу будешь жевать?

— Так получилось, Полина Матвеевна... Срочный вызов. А сейчас в поликлинику бежать. Скоро прием. — Прислушивается к гаммам.— Верочка делает успехи.

Она говорит, не переставая заниматься делом. Ставит чайник на газ, зажигает вторую горелку, ставит сковородку, разбивает яйца.

— Огонь уменьши,— неодобрительно замечает соседка.— Не борщ варишь! Тебе тут букет принесли.

— Букет? — Елизавета Максимовна не поворачивается.— От кого?

— Сама знаешь. Не криви душой, Лизавета, не твое это дело.

— Тетя Поля...

— Что «тетя Поля»! Хочешь сказать, что и не мое это дело? Мол, каждая соседка нос будет в мои дела совать?

— Нет. Не нужны мне эти цветы...

— Не дури, Лизавета. Ты меня послушай. Я долгую жизнь прожила, детей вырастила, ситца столько выткала, что полсвета обернуть можно, предфабкома меня ткачихи выбрали, значит, понимаю я что-нибудь, а ты меня не слушаешь.

— Я слушаю, тетя Поля.

Она намазывает ломтик хлеба маслом и торопливо жует.

— Слушаешь, да не слушаешься. Надо жизнь свою строить, Лизавета. Мужа любить, детей нянчить.

— У меня детей полон район, тетя Поля.

— А ты своих прибавь. Любит тебя хороший человек — вот и выходи за него. Ведь ты сама хвалила его, разве не так?

— Хвалила,— неохотно подтверждает Елизавета Максимовна.

— А по душе он тебе?

— Не знаю... Чуть-чуть,— она жалобно смотрит на чайник, который закипает.

Елизавета Максимовна наливает чай в большую чашку, бросает сахар, размешивает и, стоя, торопливо прихлебывает.

— Садись! — строго замечает тетя Поля. — Еда впрок не пойдет. Что это значит: «не знаю»?.. Не девочка уже, вдова... Хорошо, хорошо, — она машет руками перед ставшим суровым лицом Елизаветы Максимовны,— об этом не буду. Что было, то прошло. Сердце, как? Ты в него загляни! Как оно?

— Молчит, тетя Поля.

— Молчит? — старуха озадачена, но не хочет сдаваться.— А говорила, нравится он тебе.

— Он сам себе, тетя Поля, нравится больше, чем мне. Он очень сам себе нравится.

— Это грех небольшой. Мужики часто индюками охорашиваются. Тебя он любит...

— Он и во мне себя любит... Ай!

От яичницы поднимается густой, серый дым.

— Готово,— говорит тетя Поля,— сгорела. Давай я тебе другие яйца дам. Путаешь ты все, Лизавета.

— Может, и путаю. Посмотрим... Нет, вторично жарить не успею. Я побегу, тетя Поля. Опаздываю. Вы не сердитесь.

Огромная комната с полукруглым балконом. По трем стенам от пола до потолка стоят книги. Повсюду модели кораблей. Современные, самой

последней конструкции, и парусники прошлого века. Над тахтой картина: бригантина, летящая по волнам под штормовыми парусами. Штук десять разнокалиберных стульев. Студенты сидят в самых неудобных позах.

В комнате слышен только один голос. Низкий, звучный, с неожиданными нотками веселья в самых неподходящих местах.

Не сразу поймешь, кто говорит, так как обладатель голоса лежит на низкой тахте. Вернее, полулежит. Наваленные за спиной подушки поддерживают неподвижное тело. Над подушками возвышается мощная голова. Крутой, выпуклый лоб под спутанными густыми волосами. Развитые надбровные дуги. Мясистый чувственный рот. Квадратный подбородок. Лицо мечтателя, трибуна, жизнелюбца.

В ногах тахты стоит большое зеркало — нечто вроде трюмо, только на подвижном основании. Его можно поворачивать под любым углом. Сейчас в нем отражается часть набережной, река, дома на противоположной стороне, небо.

Рядом с тахтой на подвижном основании укреплен телевизор, а за головой, так что легко достать, шарнирная доска-пюпитр с начатым наброском корабля.

—...Нет, дорогие мои проектировщики,— говорит лежащий сердито,— не этого я от вас ждал. Я надеялся на творческое, умное, самостоятельное осмысление проекта. На вашей стороне огромное, неоценимое преимущество — молодость. Кому ж и пересматривать отжившие формы, как не вам? Стоп! — Он жестом останавливает готовое сорваться возражение одного из студентов. — Я не требовал от вас необыкновенных решений. Для этого вы еще зелены. Но я надеялся, вы вспомните, что на ваших кораблях будут плавать люди. Такие же, как вы. Советские люди. Они заслуживают того, чтобы корабелы подумали о них с уважением и любовью...

— Юрий Сергеевич! — умоляюще говорит девушка, сидящая в уголке и поминутно встряхивающая легкими, разлетающимися волосами, — ей-богу, мы не понимаем, за что вы нас ругаете...

— Не понимаете? И вы, Володя, не понимаете?

Коренастый крепыш, сидящий подле Юрия Сергеевича Ершова, отрицательно качает головой.

— Жаль! — короткое словцо бухает, как выстрел.

Все вздрагивают, хотя привыкли к своему профессору.

— Вот ваш проект!.. — Он так злобно смотрит на Володю, словно перед ним личный враг.— Какую высоту жилых помещений на корабле вы запроектировали?

— Два и две десятых,— недоуменно отвечает тот.

— Да? А вы пробовали жить долго в помещении с такой высотой? Корабль — дом моряка. Вам бы понравилось месяцами двигаться и дышать в таком помещении?

Сразу несколько голосов вперебой начинают говорить:

— Но ведь это общие нормы...

— Международные нормы...

— Мы не с потолка брали...

Володя, набычившись, сердито смотрит на своего профессора.

— Ну? — резко спрашивает Ершов,— хотите что-нибудь сказать?

— Хочу! — сердито говорит Володя.— Эти размеры взяты из вашего проекта, Юрий Сергеевич!..

Студенты затихают. Вот сейчас начнется. Но Ершов откидывается на подушки и с изумлением спрашивает:

— Ну так что?

Володя теряется.

— Вот и мы...

— Что вы?.. Не имеете права думать самостоятельно? Да! Я рутинер, консерватор, схоласт, поздно подумал о необходимости изменить это безобразие! А вы? Где желание переделать мир на пользу людям? Да не вообще, а на своем участке! Это другие сделают? Без вас? Ну, кто вы такие?

— Дураки! — говорит высокий тонкий студент, приглаживая и без того аккуратный пробор.

Ершов хохочет и, глядя на него, начинают смеяться студенты.

— Вы должны, — страстно говорит он, — отказаться от шаблона, от рутины мысли и действия. Так, как делали это Крылов, Титов, адмирал Макаров! Поколение за поколением кораблестроители считали, что непотопляемость корабля в случае повреждения обшивки можно обеспечить только откачкой воды. А Макаров и потом Крылов залили дополнительные отсеки и блестяще решили задачу. Все наоборот. Прямо противоположный путь — и победа! И все благодаря острому глазу и привычке думать не по шаблону. А Макарову было меньше лет, чем любому из вас, когда он плавал на броненосной лодке «Русалка» и положил начало подлинной теории непотопляемости. Он не ловил ворон в небе, как это делает сейчас Сергей Андреев. О чем задумались, Сережа?

Юноша с красивым нервным угрюмым лицом вздрагивает.

— Я слушаю, Юрий Сергеевич!

— Нет, не меня слушаете! Я эту весеннюю музыку знаю! Эх, — неожиданно говорит он, — хорошее время весна! Весенние радости, весенние горести... Все великолепно весной! Время бурлящих соков, время силы!..

Хорошенькая стройная девушка, которая не сидела спокойно, даже записывая лекцию, подпрыгивает.

— Правда, Юрий Сергеевич, правда!.. Весной все время хочется бежать куда-то. Сама не знаешь куда, а бежать... — Она осекается и густо краснеет. На нее обращены укоризненные взгляды.

Ершов закидывает голову и хохочет. Смеется он заразительно и густо, на «о».

— Вы не верьте им, Надя. Они наговорили вам, что со мной надо обращаться осторожно, как с разбитым сосудом! А? Не ошибся?

— Нет... нет, не поэтому...

— Не выдумывайте! Именно так. Боже вас упаси разговаривать со мной оглядываясь. Ненавижу такой разговор. Всегда он фальшив, неестествен, брр... Хочется вам бегать весной — бегите, хочется говорить об этом — говорите. Лучше, конечно, не во время работы. И мечтать во время работы нужно о работе. — Он смотрит пристально на Андреева, и взгляд его вдруг становится жестким.— Работа — это любовь, страсть, ненависть, отчаяние, радость, все, что угодно, только не состояние покоя... Если забудете об этом, вы не мои ученики, а...— Он вдруг останавливается, удивленно поднимает брови. — Черт!.. Чуть не сказал что-то непедагогическое, — он смеется, смеются и студенты. Неожиданно он обрывает смех и смотрит на девушку. — Надя, подойдите-ка ко мне. Ближе. Еще ближе. — Шепчет. — Послушайте, Наденька, почему глаза печальны?

Надя дрожащими пальцами поправляет волосы.

— Не знаю, Юрий Сергеевич...

— Значит, показалось. — Улыбается. — А теперь, марш отсюда! Слышите, звонок? Это пришел один важный медик. Он должен меня лечить, но потерял веру в это занятие. Однако будем ему сочувствовать. До свидания, друзья мои, в четверг жду.

Студенты выходят, толкаясь в дверях.

— Сережа... Андреев! Задержитесь на минуту...

У Ершова очень таинственный вид. Угрюмый, застенчивый юноша медленно приближается.

— У меня к вам просьба... Видите ли, мне кажется, что Надя немножко закисла. Не могу понять, в чем дело. Так вот наш товарищеский долг, просто обязанность, расшевелить ее. Вы не находите?

— Не знаю...

— Видите, как вы невнимательны! Вот тут мне прислали несколько билетов на концерт... Замечательный концерт, уверяю вас. Сам я, как вы понимаете, не пойду. Вы возьмите два билета и сведите Надю. Музыка, свет, она рассеется.

— Она... не пойдет!

— Конечно, не пойдет, если почувствует, что вы зовете ее по принуждению. А вы скажите ей, что вам очень хочется пойти с ней... Для дружбы не грех и притвориться. Вот билеты. Марш!

Андреев бросается к дверям и едва не сшибает входящего доктора.

Широкоплечий человек поворачивает веселое красивое лицо вслед выбежавшему студенту.

— Не сдал, бедняга, зачет? Выгнал его профессор? Типичный пример рассеянного сознания. За что его так? Здравствуйте, Юрий Сергеевич!

— Здравствуйте, Александр Денисович, здравствуйте. Не угадали. У него другое заболевание... — Ершов смеется. — Весеннее.

— Весеннее? Вот вам и рассеянное сознание. Диагноз верен. — Александр Денисович Аганин смеется почти так же заразительно, как Ершов. — Ну, как поживаем? Как самочувствие?

— Отлично. А ваше?

— И мое недурно.— Он зорко приглядывается к Ершову и грозит кулаком.— Веки красные. Работали ночью? С утра уже была стычка с кем-нибудь? Все вижу!

— А вы, профессор? Вид у вас тоже боевой: сражались на своем фронте?

— Не сражался и вам не советую. Дольше проживете. Сейчас надо не сражаться, а дипломатически согласовывать. На драке далеко не уедешь.

— Ой ли? — Ершов щурит глаза.— Как это прожить без драк? Хорошо бы, только не выйдет. А уклоняться... чтобы дольше прожить?.. Не стоит, по-моему, профессор, а?

— Стоит, стоит! Я вас уверяю. Кстати, почему вы меня все профессором величаете? Я еще не профессор. Пока еще скромный доцент, невропатолог, вызванный лечащим врачом к упрямому пациенту.

— Будете профессором, Александр Денисович, скоро будете. Я вам предрекаю. Вам бабушка наворожит...

Врач расхаживает по комнате. Шаги его, как и все движения, размашистые, веселые, повороты резкие, но в меру, улыбка открытая, располагающая. Он словно не слышит двусмысленных интонаций в голосе Ершова. Останавливается перед моделью корабля, трогает ее пальцем, возвращается к постели Ершова и уже другим голосом говорит:

— А все-таки я настаиваю на более спокойном режиме. Категорически настаиваю. Вот встанете на ноги, тогда и сражайтесь. А сейчас мы за вас отвечаем.

В голосе его наигранная, привычная бодрость врача — любимца больных.

— А вы думаете, я встану?

— Не сомневаюсь!

— Неправда,— глаза Ершова смотрят с насмешливой серьезностью.— Вы сомневаетесь, Александр Денисович! Больше того, вы почти уверены, что мне не подняться. И я вас понимаю. Вы делали все, что в ваших силах. И все бесполезно, — в голосе его одобрение. — Другой доктор на вашем месте давно уже пал бы духом. Но не огорчайтесь. Огор-

чение никому никогда не помогало, и запомните, профессор: я поднимусь! Обязательно!

Пока Ершов говорит, врач, оттягивая пальцем веко, проверяет рефлекс роговой оболочки, отбрасывает плед, покалывает ногу — оборонительного движения нет, нащупывает пульс. Лицо непроницаемо.

— Прекрасно,— говорит он,— превосходно.

Они смотрят в глаза друг другу. Каждый из них — по-своему твердый человек. Каждый выдерживает взгляд, и оба добродушно улыбаются.

— Эх, Юрий Сергеевич! — говорит врач.

— Эх, Александр Денисович! — в тон ему отвечает больной.

— Не верите вы мне!

— Не верю.

Оба смеются.

— А уколы продолжаете?

— Неукоснительно. Все выполняю.

— И на том спасибо. Значит, условились? Покой, покой и покой?

— Вот тут подумаем...

— А ведь без этого все уколы, порошочки и прочее малодейственно.

— Что ж, если другого средства не останется, тогда возьмемся за покой.

— Занятный вы человек, Юрий Сергеевич. Люблю к вам приходить.

— А вы приходите почаще.

— Так и сделаю. А сейчас оставлю рецепт... Чтобы вы вели себя потише.

— Вот за это вам люди спасибо скажут.

Александр Денисович вытаскивает щегольский рецептурный блокнотик и вздрагивает от оглушительного крика Ершова.

— Мама! Это кто там?

Из прихожей доносится негромкий, глуховатый, спокойный голос.

Ершов вытягивает голову, прислушивается. Удовлетворенно улыбается.

— Секретарь райкома пришел, — он подмигивает профессору. — Сейчас будем ругаться!

Аганин неодобрительно морщится.

— Никак не договоримся с вами, уважаемый Юрий Сергеевич. Мы еще вернемся к этому...

В комнату уже входит секретарь райкома.

— До свидания,— говорит Аганин и, улыбаясь секретарю райкома, многозначительно добавляет, — надеюсь, вас не будут перегружать делами.

— Конечно... Да...— неуверенно говорит секретарь и косится на Ершова.

— До свидания! — скороговоркой бросает Ершов, и видно, что он уже забыл о докторе.— Здравствуй, Федор Иванович, с чем пожаловал?

— Проходил мимо, решил узнать, как самочувствие.

— Ой ли? Мимо? Куда ж это мимо меня дорога идет?

Они внимательно смотрят друг на друга. Ершов — хитровато, секретарь райкома, по всегдашней своей мальчишеской манере, — чуть исподлобья. Прядь мягких, белесых волос свисает на лоб. У него подтянутая фигура сорокалетнего человека, любящего лыжи. Сухой, прицеливающийся глаз. Хороший костюм сидит на нем ладно, но выглядит почему-то как военный. Секретарь садится около Ершова, упирается локтями в колени, встряхивает головой, чтобы убрать волосы. Прядь на мгновение встает дыбом и снова падает на лоб.

— Что молчишь?

— Да вот доктор меня смутил. В общем-то он прав, но...

— А ты о нем не думай.

— Да, как сказать,— секретарь оглядывается на дверь.

Из прихожей доносятся тихие голоса.

— Это он с мамой говорит. Давай!

— А может, не стоит?

Ершов начинает сердито пыхтеть.

— Слушай, не записывай меня в пенсионеры. Не выйдет! Говори, говори.

Секретарь снова опасливо оглядывается, придвигается.

— Надо бы тебе выступить... По радио. Ты член Совета мира все-таки. А тут выяснилось, что ученые мира хотели бы тебя послушать. Было письмо Бэттлса в Совет...

— Бэттлса? — лицо Ершова мгновенно освещается ласковой улыбкой. — Значит, и старик стал защитником мира? Ах, умница! Бэттлс! Великий корабел! С ним и не могло быть иначе... Надо выступить. — Решительно. — Выступлю! Скажу! — хмуря брови. — Я им скажу!

— Только ты, того...— секретарь обеспокоенно смотрит на него.— Не ругаться же начнешь по радио?!..

Ершов хохочет.

— Соблюдем,— говорит он сквозь смех,— нормы международной вежливости, соблюдем...

— То-то,— язвительно говорит секретарь,— они о твоем характере имеют неполное представление...

Елизавета Максимовна идет по набережной реки. Неяркое солнце. На набережную выходит подъезд старого трехэтажного дома — одного из тех старинных домов, которые даже неискушенного в архитектуре человека поражают прелестью пропорций, точностью рисунка, вписанного в прямые линии набережных.

Елизавета Максимовна поднимается по широкой, отделанной финским мрамором лестнице. Большое окно в конце марша, застекленное старым витражем, освещает ее мрачным светом.

Наверху отворяется дверь. Ступая через ступеньку, спускается невропатолог Аганин. Он сталкивается с Елизаветой Максимовной на площадке.

— Приветствую вас, доктор! — радостно говорит он.— Был по вашему вызову у больного Ершова.

Поздоровавшись с ней, он продолжает держать ее руку обеими руками. Она старается освободиться не слишком заметно, чтобы не обидеть его, но он настойчиво удерживает ее руку, улыбаясь, заглядывает в глаза.

— Мне хотелось, чтобы вы его посмотрели. Я спокойнее себя чувствую.

— Значит, рады все-таки, что видите меня?

Она улыбается и освобождает руку мягко, но решительно.

— Как вы нашли Ершова?

— К сожалению, без перемен. Появилась тревожная неуравновешенность. Плохой симптом. Надежды мало и с каждым днем становится все меньше.

— Вам кажется?

— Мне уже давно редко что-либо «кажется», мой очаровательный коллега.

С какой великолепной снисходительностью сказаны последние слова! Елизавета Максимовна смотрит на него с характерным для нее спокойным, настойчивым любопытством.

— Вы когда-нибудь ошибаетесь, Саша?

— Никогда! — он первый громко смеется своим словам. — По правде говоря,— он снова пытается завладеть ее рукой, но она со спокойной

улыбкой убирает руки за спину,— по правде говоря, я и сам вначале надеялся. В первый раз, когда вы мне его показали сразу после контузии, я был почти уверен. Но теперь... Нервная система ответила на удар подлейшим образом.

— Но ведь он очень волевой человек. Вы не хотите принять это во внимание?

— Принял. Волевой, волевой, а больной пункт, как говорил Павлов, преодолеть не может. И нам не удается помочь. У каждого из нас, Лизочка, есть своя слабина, и травма выявляет ее провокационным способом.

— Но это неверно! — она сжимает руки со сдержанной пылкостью, и он, хоть и рассержен, любуется ею. — Ершов совсем не такой, каким был в начале заболевания. Он, как пловец, который поднимается из глубины, воздух набрать еще не может, но мрак вокруг рассеивается. Он не сдался, не уступил.

Невропатолог машет обеими руками.

— Поэзия, поэзия, Лизочка! А факты упрямы. Клиническая картина все та же.

— А его психическое состояние — не факт? Не поразительный факт?

— Ерунда!

— Вы все время твердите: покой! Постоянное приглушение коры. Это неверно!

— Ого!

— Вмешиваюсь в вашу область? Смешно?

— Забавно.

— А мне не забавно. Этот человек должен встать на ноги!

Невропатолог вздыхает.

— Если б все наши желания...

— Не паясничайте.

— Виноват. Только предупреждаю: не вздумайте экспериментировать. Слишком ответственный пациент. Может плохо кончиться.

— Для кого?

— Для вас обоих. Я ведь любя говорю. В этом-то я понимаю больше вашего, — и резко меняя тему. — Понес его нечистый самому сунуться в эти испытания... Кораблики... Могли испытать и без него. Все очертя голову, все напоказ!..

— Почему напоказ? Ведь он свою конструкцию испытывал.

— Конструкций много, а конструктор один. Думать надо. Вот так-то...

— А вы всегда думаете?

— Хватит. Опять ссориться начнем. Пойдемте сегодня в театр?

— Не могу.

— Рассердились?

— Занята.

— А в Филармонию?

— Нет.

— Значит, я беру билеты.

Наверху хлопает дверь. Мимо них торопливо пробегает секретарь райкома. Они умолкают на это время.

— Саша!..

Она уже направляется вверх, он — вниз.

— Да!

— Не надо мне цветов посылать...

— Почему?

— Не нужно.

— А я буду.

И он убегает вниз. Она поднимается. Слабая улыбка на лице. У тяжелой дубовой двери останавливается. Звонит. Ей открывает мать. В квартире тишина. И вдруг громовой голос наполняет все:

— Кто там, мама?

— Доктор пришел, Юра! — И шепотом Елизавете Максимовне. — Давно ждет...

Ершов торопливо проводит рукой по щеке, по волосам и нетерпеливо смотрит на дверь. Широкая улыбка освещает лицо.

— Здравствуйте, строгий доктор. Как поживаете?

— Здравствуйте, непослушный больной!

— Как самочувствие? Что случилось за сегодняшний день?

Губы Елизаветы Максимовны морщатся, она старается сдержать улыбку.

— Может быть, поговорим о моем самочувствии позже?

— Никаких позже,— хитрый глаз косится на строгое лицо.— Ладно, ладно! — скороговоркой.— Сон прекрасный, аппетит волчий, режим соблюдаю, все остальное в норме... А теперь про вас. Много сегодня больных?

— Много.

— Ах, черт! Устали? Устали, вижу. Глаза почему грустные? Неприятности?

— Никаких. Все... в норме...

Она улыбается с едва заметным лукавством. Привычным движением протягивает руку. Тонкие пальцы ложатся на широкое запястье.

Рука вздрагивает. Непонятно — рука больного или рука врача.

Спокойный, ровный голос Елизаветы Максимовны:

— Пульсом я довольна.

— Ну, если вы довольны, бросим об этом...

— Помолчите!

— Молчу.

Пальцы лежат на пульсе. Лицо Елизаветы Максимовны сосредоточенно. Ершов смотрит на нее, и его лицо вдруг принимает странное, несвойственное ему выражение. Оно становится покорным и в то же время наполненным внутренней силой. Быстрые тени пробегают по лицу, короткая судорога сдержанного усилия. К тому моменту, когда она оставляет его руку, лицо Ершова снова становится спокойным и веселым.

— Опять плохо спали эту ночь?

— Великолепно спал.

— Врете.

— Вру... А зачем мне много спать? Что я, по горам лазил? А вас мне не жалко!

— Зачем меня жалеть?

— Вы устали? Прекрасно! Вы ведь устали от работы, которую любите?

— Больше всего на свете.

— Чего же еще? А вы действительно ее любите? — Взгляд его становится острым.— Мне говорили, что настоящая медицина — это ищущая медицина. Нащупывающая новые пути... Медицина, которая избавит человечество от всех болезней, всего этого свинства вообще.

— А я лечу только тех, кто болен сейчас.

Елизавета Максимовна пристально и задумчиво смотрит на Ершова. Руки ее падают на колени.

— А это не скучно?

— Нет,— она мягко улыбается.— Это, вероятно, великое чувство — открыть новый путь. Но... я не знаю, с чем сравнить ощущение, когда поднимается человек... который хворал... К нему возвращается радость жизни! Понимаете? Возвращается! Ведь не только будущие поколения

должны быть счастливы. Живущие рядом с нами тоже должны быть счастливы. Обязательно! Как же...

— Ага! — Ершов крикнул это так громко, что за дверью тревожно прошаркали мягкие туфли матери.— Вот это самое я и говорю! Наш современник заслужил счастье! Его радость — радость созидания завтрашнего прекрасного дня. Если спросить наших потомков, заслужил ли наш человек, продравшийся сквозь великие труды и войны, работавший по колено в крови и грязи, заслужил ли он счастье? Что бы нам ответили?

— Заслужил! — убежденно отвечает Елизавета Максимовна.

— Спасибо! — серьезно говорит Ершов.

Она улыбается.

— Я ведь не потомок. Почему вы меня благодарите?

— Вы современник,— он странно глядит на нее.— Вы заслуживаете счастья. Вы — работник! Вы счастливы, доктор?

Елизавета Максимовна едва приподнимает руку, и он сразу умолкает.

— Вы опять хотите заставить меня говорить о себе? — Елизавета Максимовна покачивает головой. — Нельзя. Сегодня у меня еще двое больных. Да и ничего интересного я вам не расскажу.

— Мне все интересно,— энергично заявляет Ершов.

Она продолжает покачивать головой с видом отсутствующим, задумчивым, немножко грустным. Он пристально смотрит на нее.

— Доктор! — окликает Ершов улыбаясь.

Она едва заметно вздрагивает, виновато улыбается.

— Где вы были?

— Далеко.

— Ай-ай-ай! Забыть о пациенте...

— Сами виноваты, дорогой пациент. С вами не поймешь, кто кого лечит: вы меня или я вас.

— Разве вы меня лечите?

— Стараюсь.

— Как? Почему вы держите это в секрете от больного? Я до сих пор не знаю, какие средства вы применяете?

— Вы ни разу не спрашивали. Тайны тут нет.

— Каждое слово из вас, доктор, нужно вытягивать клещами. Вот давеча здесь консультант был...

— Знаю.

— Так вот он свою программу излагал ясно и непреложно: покой, покой, покой! Никаких волнений, никакой перегрузки... И вы требуете покоя?

Она улыбается.

— Иногда требую... Но не для вас.

— Не для меня? — Ершов так удивлен, что пытается приподняться. Каждый раз это движение, сильное и беспомощное, заставляет сжиматься сердце Елизаветы Максимовны.

— Вы не хотите, чтобы я вел себя хорошо? Значит, я могу работать, орать...

— Работайте, орите.

— Но не слишком, да?

— Почему же? Сколько душа попросит.

Ершов смотрит на нее во все глаза.

— Значит, вы не согласны с консультантом? Ого!

— Не согласна. То есть в данном случае не согласна. Не нужен вам покой. Вреден вам покой!..— Глаза ее вспыхивают.— Именно вам нельзя терять живого ощущения жизни. Я запрещаю вам это. И если пять консультантов будут убеждать меня в противном, я не соглашусь.

— Доктор! — Ершов в диком восторге. Могучие руки протянуты вперед.— Доктор, как жалко, что я не могу встать сейчас же. Я бы подкинул вас до потолка!..

— Ну-ка, потише,— непоследовательно говорит Елизавета Максимовна.— Успокойтесь!

— Не успокоюсь! — хохочет Ершов. — Мне лечащий врач запретил успокаиваться... Эх, музыки бы сейчас, песен!.. Как жаль, доктор, что вы не играете.

Он широким жестом показывает на стоящий в углу огромный рояль. Елизавета Максимовна смущенно улыбается.

— Играла когда-то. Забросила, забыла...

— Как не стыдно,— гремит Ершов.— Ведь вы любите музыку, не можете не любить!

— Люблю.

— Ах, как было бы хорошо, если бы вы могли мне сыграть! Как было бы хорошо. Попробуйте, Елизавета Максимовна, а?

— Что вы!.. Однако я задержалась. Пора мне...

Елизавета Максимовна на лестнице большого жилого дома. По-настоящему понимают, что такое лестница, только почтальоны, районные врачи и контролеры электрических и газовых счетчиков. Лестницы входят важным слагаемым в жизнь районного врача. Разнообразие лестниц бесконечно. Лестницы узкие, широкие, крутые, пологие, мраморные, железные, деревянные, винтовые. Запущенные, обжитые кошками и роскошные. Лестницы совсем старые и юные, пахнущие краской.

Елизавета Максимовна поднимается по одним лестницам, спускается по другим. Каблуки стучат, стучат бесконечно. Лестницы кружатся хороводом.

Человек сидит в кресле у окна. Окно занавешено. В дверь стучат. Человек даже не поднимает головы. Он сидит, сложив худые руки на коленях. Впалые щеки тесно прилегают к лицевым костям. Стук повторяется. Сидящий бросает на дверь злой взгляд, но не шевелится.

Дверь отворяется, входит Елизавета Максимовна.

— Что ж вы не отвечаете, Колосков? — спокойно спрашивает она.— Я решила, вы гулять ушли.

— Гулять? — злая улыбка раздвигает губы, словно прилепленные к зубам.— Я уж прогуляюсь в крематорий!

Он говорит хриплым шепотом. Елизавета Максимовна покачивает головой.

— Как вы мешаете мне лечить вас, Колосков! Вы давно выздоровели бы, будь вы веселее, — она мягко, но настойчиво, берет сопротивляющуюся руку. — Веселые люди выздоравливают в два раза быстрее, право. Она нащупывает пульс. Глаза ее внимательно изучают лицо Колоскова.

— Веселее? Я уже был веселый! Я считался у нас в ателье самым веселым мастером! Клиентки только ко мне ходили. А на именины или там на майские праздники без Колоскова и за стол не садились. А теперь Колосков подыхает, как собака. И чего вы ходите, не пойму! Чего время терять?

— Глупости! Кто ж даст умереть такому прекрасному мастеру причесок? У вас очень важное искусство, Колосков. Вы делаете женщин красивыми. Ведь это радость делать что-нибудь более красивым, чем было.

— Смех! — Колосков говорит еще ворчливо, но уже оттаявшим голосом.— Приходила конопатая, а уходила — принцесса, кукла...— он машет рукой.— А зачем все это? Кому нужно?

— А «конопатой», как вы говорите? Ей нужно! Она ушла от вас не только красивой, но и счастливой. Вы подумайте, Колосков, скольких женщин делали вы счастливыми, уверенными в своей красоте. Как можно вам хандрить?.. Говорят, хороших мастеров немного?

— Много? — бормочет Колосков.— Ха! Пойди, поищи их! Волос ведь он свой ход имеет. Его понять нужно. У одной лоб закроешь, ухо откроешь, фасон — итальянский мальчик, она красотка! У другой нужно наоборот. Моду требуют! А ты с ней возишься, уговариваешь... Ей нельзя поперечную завивку — лицо широко, шея коротка. Мука, а не дело. Однако свое возьмешь.

— Вот видите, а вы о глупостях думаете.

— Эх, доктор, все прошло!

— Хватит, врете вы все, Колосков! Вы очень хотите жить!

— Позвольте...

— Не позволю! Вы сидите здесь, в комнате с закупоренными окнами, и злитесь на весь мир. Встаньте.— Очень резко.— Встаньте и откройте окна. Я могу и сама это сделать, но придется вам...

— Нельзя открывать окно, доктор! — он покорно поднимается и, пошатываясь, стоит перед Елизаветой Максимовной.— Если открыть окно, нечем будет дышать.

Она подходит к окну, резким движением раздергивает занавески и толкает раму. Окно распахивается. Против окна высится сорокаметровая труба, из которой ползет тяжелый дым. Елизавета Максимовна долго смотрит на этот дым. Медленно, очень медленно закрывает окно.

— Вам придется на несколько недель уехать в санаторий,— мягко говорит она.— Вы об этом не думайте. Я сама все сделаю.

Широкое окно директорского кабинета, из которого виден заводской двор. Елизавета Максимовна сидит против директора. Вид у него немного скучающий, даже грустный. Директор молод, но резкие морщины у рта и крутой подбородок говорят о боевом темпераменте. У стола, покручивая пальцами холеной руки карандаш, изредка поглаживая медленным движением розовую лысину, стоит главный инженер завода. Он разглядывает Елизавету Максимовну с вежливым и снисходительным любопытством.

— Право же, мне трудно вдаваться в технические тонкости,— Елизавета Максимовна говорит с застенчивой твердостью,— и, должна сознаться, я даже не всю вашу терминологию понимаю, но суть дела остается... Ваша труба отравляет воздух.

— Что же вы предлагаете, дорогой доктор? — вкрадчивый голос инженера таит тончайшие оттенки язвительности.— Сломать трубу? Или, может быть, эвакуировать завод в Сальские степи? Может быть, вовсе прикажете законсервировать его?

Главный инженер ждет ответа, поглаживая лысину и глядя на Елизавету Максимовну с обидным снисхождением. В усталых глазах директора вспыхивают и погасают искорки юмора. Но Елизавета Максимовна глядит ему прямо в глаза без тени улыбки, требовательно и серьезно. Директор раздражается.

— Вот так,— говорит он неопределенно, давая понять, что разговор окончен, и так как упрямая врачиха сидит, он заканчивает уже нетерпеливо.— Извините, доктор, мы очень заняты. Рад бы вам помочь, но сейчас не вижу возможности.

— Я вас не прошу помогать мне. Ваша обязанность подумать о людях, живущих в районе вашего завода.

— Я сам знаю свои обязанности! — уже совсем резко говорит директор и встает.

— Обязанности директора? Может быть. А обязанности советского человека?

— Знаю, знаю... Слышал и это.

— Сомневаюсь.

— Прощайте, доктор.

— Нет, до свидания.

Елизавета Максимовна поднимается. Брови ее сдвинуты. Глаза блестят.

— Плохо не то,— говорит она так же резко, как директор,— что вы до сих пор не подумали о людях. Вы и не хотите думать. Это отвратительнее всего. Стыдитесь!

Она поворачивается и выходит.

— Дивный характер у дамочки. Завидую ее супругу.

Главный инженер смеется. Директор нетерпеливо встряхивает головой, словно отгоняя неприятную мысль, мельком неодобрительно взглядывает на главного инженера и придвигает к себе папку с делами.

Комната тети Поли. Дверь открыта в коридор. Большой оранжевый абажур висит над столом. Углы комнаты тонут в сумраке. За столом сидит внучка тети Поли — Верочка — и, высунув язык, старательно выводит палочки.

Между шкафом и окном стоит пианино. Елизавета Максимовна играет гаммы.

Соль-ля-си-до-ре-ми-фа-соль-фа-ми-ре-до...

Девочка поднимает голову.

— Тетя Лиза, вы тоже учитесь?

— Вспоминаю, Верочка...

— Вы лучше меня играете! Быстрее.

— Ты думаешь?

— Тетя Лиза, а почему вы никогда не играли, а теперь учитесь?

— Вот об этом я и думаю, Верочка.

— Вам задали урок?

— Нет, я сама.

— Сама? — Это кажется девочке слишком бессмысленным.— Зачем?

— Зачем... — Елизавета Максимовна поворачивает голову, не переставая играть, и долго молчит. — Мне хочется поиграть одному человеку, а я давно не играла. Отвыкла. Пальцы отвыкли.

— Вы хотите поиграть ему гаммы?

Долгая пауза.

— Кажется, хочу... Делай уроки. Сейчас придет бабушка Поля. Нам обеим попадет.

Верочка снова высовывает язык и принимается за палочки. Наивные звуки плывут по комнате.

Ми-соль-си, ми-соль-си, ми-соль-си, ми-си-соль, ми-си-соль...

Арпеджии.

Ступени, марши лестницы. Рабочий день в разгаре. Только и остается время на то, чтобы наскоро переодеться, попудрить нос, не опоздать на концерт.

Мягко сияют люстры. Притихшие ряды людей. Глаза, обращенные в сторону оркестра. Глаза отсутствующие и настороженные, полуприкрытые веками и широкораскрытые, почти испуганные.

Шестая симфония Чайковского.

В четвертом ряду, с краю сидит Елизавета Максимовна. Рядом с ней Аганин. А прямо перед ними — студенты, которым дал билеты Ершов.

Музыка.

Елизавета Максимовна сидит, наклонившись вперед, высоко подняв побледневшее лицо. Вот она полуоткрыла рот, откинулась. Лицо ежесекундно меняет выражение, следуя за развитием темы. Аганин, скрестив пальцы, задумчиво смотрит на нее. Во взгляде его одновременно недоверчивость и насмешливое сочувствие. Так и видны мысли, бродящие в его голове: вот нервный субъект, ну можно ли так переживать?

Ресницы ее вздрагивают. Почувствовав взгляд, она медленно поворачивает голову.

— Не смотрите на меня! — шепот едва слышен. — Вы мне мешаете. Слушайте.

Он собирается что-то сказать, но она досадливо трясет головой, и он отворачивается с улыбкой, в которой есть оттенок злости. Пытается послушать музыку несколько секунд. Скучно. Окидывает насмешливым взглядом притихший зал.

Музыка все глуше. Это почти тишина. В тишине зреет угроза. Но это для тех, кто умеет слушать. Аганин не умеет. Его убаюкивает. Веки слипаются. Непреодолимая дрема охватывает его.

Студенты сидят, прижавшись плечом к плечу. Им музыка говорит о том, что сейчас совершается в них. Все кажется неповторимым чудом. Рука тянется к руке. Шепот:

— Надя...

— Да-а...

Оба смотрят вперед, на оркестр, не поворачивая голов.

Музыка.

Шепот привлекает внимание Елизаветы Максимовны. Она смотрит на студентов, видит напряженный затылок юноши, кусочек щеки девушки, быстрый, доверчивый взгляд, который та бросает на своего спутника. Так ясно все и так хорошо вместе с музыкой. Она снова смотрит вперед. Очертания зала становятся расплывчатыми. Ресницы мокры. Свет люстр дробится на тысячи сине-зеленых огней. Глупо. Вероятно, Саша улыбается. Но как хорошо! Она порывисто поворачивается — ее спутник спит.

Музыка внезапно и бурно всплескивает. Неожиданный и в то же время долго готовившийся взрыв звуков мгновенно отражается на лице Елизаветы Максимовны. Этот же взрыв заставляет Аганина испуганно вскинуться.

— А? — спрашивает он машинально, тут же приходит в себя и, как всегда в таких случаях, делает вид, что задумался, забылся.— Здорово, а?

— Вам нравится?

— Необыкновенно!

Он внимательно вглядывается в ее лицо — на нем ласковая и лукавая улыбка.

В большой комнате полумрак. Белая ночь в большом зеркале, повернутом на набережную. Белая ночь за окном. Между двумя этими тусклыми источниками света почти не видна откинутая на подушки голова. Тлеет огонек папиросы, призрачный дымок виден, когда попадает в зеркальное отражение. Слева от лежащего, как глаз крупного зверя, светится зеленый огонек радиоприемника.

Аккорды шестой симфонии.

Ершов протягивает руку. Резкий щелчок верньера. Музыка обрывается. В комнате тишина.

И вдруг негромкий голос отчетливо произносит:

— Я устал. Я очень устал...

Снова тишина. И опять голос:

— Я очень устал лежать. Жизнь проходит мимо меня... в зеркале. Почему так случилось?.. Я хочу быть, как все. По моему проекту строится корабль. Я не увижу, как он сойдет со стапелей... Я ведь только человек... Стоп!..

Тишина.

Ершов протягивает руку, поворачивает большое зеркало. Бледный свет из окна попадает на блестящую поверхность и отражается на лице Ершова.

— Струсил? Испугался будущего?..— шепотом спрашивает Ершов. И виновато улыбается своему отражению.— Немножко! — Пауза.— Этого никто не узнает!

За дверью осторожное шарканье войлочных туфель.

— Звал меня, Юра?

Звучный голос, полный силы, отвечает:

— Не звал, мама. Я сплю. Спи и ты.

— Иду, иду...

Легкое шарканье туфель. В большой комнате тишина, полумрак.

Никогда не бывает старый город так хорош, как в летние ночи. Архитектурные очертания становятся тоньше, строже, воздушнее.

По пустеющим улицам, звеня, бежит трамвай.

Елизавета Максимовна и Аганин возвращаются домой. Он старается доказать, что не заснул на концерте или по крайней мере оправдать это.

— Говорите, что угодно, а в наш век, век скоростных машин, век радио и атомных бомб, Чайковский нелеп.

— Что, что?..

— Не ужасайтесь. Я знаю, полагается восхищаться Чайковским, но, право, если б не полагалось и люди попробовали бы честно разобраться в своем отношении к музыке...

— Пожалуйста,— она умоляюще складывает руки,— пожалуйста, не будем говорить о музыке.

— Это почему?

— Потому что она ничего вам не говорит, и вы... ничего не можете сказать о ней. Это бывает. Вы не сердитесь.

— Я не сержусь, — отвечает он оскорбленно, — но согласитесь, ваше высокомерие, высокомерие знатока, так сказать...

— Мое... высокомерие, мое...— она невесело улыбается.— Ох, Саша, ну что вам приходит в голову? Ну какой же я знаток?

И снова, как было на концерте, Аганин, сердясь, любуется ею. Но обида пересиливает.

— Смейтесь, сколько угодно, а доказать ничего не можете. Ну какой смысл в музыке, скажите? Понимаю, книга, спектакль.

Она легонько вздыхает.

— Вот и договорились. Помолчите, Саша. Как я люблю наш город! Спасибо вам, что вытащили меня в концерт и на улицу...

— Вам не хочется слушать меня. Я это замечаю. И так уже давно. Что это, Лиза?

— Не знаю,— отвечает она едва слышно.

— Не знаете, — бормочет он. — Не могу вам не верить, знаю, что вы не лжете, действительно не знаете... — И с неожиданной злостью. — Почему я хожу за вами, как привязанный? Тоже не знаете?

— Пожалуйста,— она поворачивается к нему, в голосе ее мольба,— не надо говорить. Мне хочется, чтобы мы были друзьями.

— Новейшая формула! Нет! Надо в конце концов поговорить!

Вокруг них становится все темнее. Гром.

— Этого не хватало, — бормочет он. — Промокнем. Пойдем скорее. Или сядем в трамвай. Гроза.

Они только успевают добежать до подворотни, как разражается гроза. Дождь занавешивает арку подворотни плотной сплошной пеленой.

— Что произошло? — настойчиво спрашивает он. — Ну ответьте мне: что произошло? Ведь я видел, знаю, не могу ошибиться — вы готовы были полюбить меня! Может быть, любили...

— Нет! — вскрикивает она.

— Да, да! — он говорит все настойчивее, завладевая ее руками.

— Нет, Саша, нет, не обманывайте себя, нет!..

— Да! Я говорю — да!

Он вдруг обнимает ее, прижимает к себе. Она не сопротивляется, не пытается отстранить его. Руки ее опущены вдоль тела. Она словно неживая в его объятиях. Он отпускает ее.

— О, черт!..

— Мне так больно, Саша, так больно.

Он слушает ее, сжав кулаки. Лицо искажено злостью.

— Все равно вы будете моей женой!

— Это было бы ужасно для меня и еще больше для вас.

— Да чего вам нужно? — спрашивает он со злобным недоумением. — Что вы, ненормальная в самом деле? Монашка? Ведь вы одиноки, несчастны.

— Я одинока — это правда. Но не несчастна. Вы сами это знаете. Просто вам приятнее думать, что это так.

— Ах, работа! Вы счастливы своей работой! — издевательски говорит он. — Вам не нужно личное счастье. Ну конечно! Так бывает в театре.

— Я очень хочу быть счастливой, — говорит она тихо. — Я такая же женщина, как всякая другая. Если бы...

— Договаривайте.

— Бесполезно. Я очень устала. Как-нибудь в другой раз. Я пойду. Прощайте.

Елизавета Максимовна поднимается по лестнице. Аганин идет за ней.

— Нет, это не выйдет! В кои веки начали разговор, нужно договорить. Я не мальчик.

— Ну пойдемте, — говорит она устало. — Вы правы, может быть, нужно... договориться.

— Сама запуталась, меня запутала, — бормочет он. — Ну чего вам нужно, спрашивается?..

— Не знаю. Сама не знаю...

Они поднимаются по лестнице. Все выше. Рядом и молча. У самой ее двери навстречу им поднимается сидевший на ступенях человек.

— Кто это?

— Это я, доктор. Извините, дожидался вас тут.

Высокий человек с массивными плечами, большими тяжелыми руками смущенно стаскивает кепку.

— Здравствуйте, Елизавета Максимовна!

— Здравствуйте, товарищ Спирин! Что случилось?

— Девочка заболела. Я бы не тревожил вас, на ночь глядя, да вот дед заладил: иди да иди.

— Почему ж вы на лестнице сидели? Позвонили бы соседям.

— Совестно, ночь на дворе. Я позвонил, спросил... Нет вас дома, ушел, с пути вернулся. Решил подождать. Не хотел людей беспокоить.

Молчавший до сих пор Аганин криво усмехается.

— Эх, друг, друг! Соседей посовестился тревожить, а доктора, значит, можно? Доктор — не человек?

— Вы правы, — Спирин мнет кепку в огромных ладонях. — Да вот дед беспокоится... Одна у нас девчонка, мала еще и матери нет. Мы с дедом не знаем, что делать.

— Это он шутит, Спирин,— торопливо говорит Елизавета Максимовна,— он вечно шутит... Что ж мы на лестнице стоим? Заходите, расскажите, как и что. Почему врача детского не позвали?

Они приходят в комнату. Подталкивая Спирина, идет Елизавета Максимовна, за ней следует Аганин. Он молчит. Молчание тяжелое, давящее. Спирин чувствует это и смущается еще больше.

— Был детский врач,— бормочет Спирин.

— Ну и что?

— В больницу велел отправить. Карету прислал...

— Почему же ребенок дома?

— Дед не дал...

— Безобразие!

— Понимаю. Да вот поздно я пришел. Работа, учеба. А дед стар.

— Нет с вами терпения. Каждую ночь кто-нибудь вызывает... Пойдемте.

Она швыряет в сторону сумочку, с которой была на концерте, и подхватывает портфель.

— Идете? — спрашивает Аганин.

— Видите... Мне хотелось поговорить, но...

— Я прошу вас не уходить, Лиза. Можно отсюда позвонить. Вызвать педиатра. Вы не обязаны ходить.

— Саша... Я скоро вернусь. Подождите меня, если хотите, а лучше приходите завтра. После работы.

— А может, завтра зайдете, доктор! — Спирин тяжело переступает с ноги на ногу.

Елизавета Максимовна прикусывает губу.

— Пошли!

— Я подожду! — решительно говорит Аганин.

Комната, неумело прибранная мужскими руками. Настольная лампа прикрыта газетой. На потолке качается огромная тень старика, стоящего в ногах маленькой кровати. Елизавета Максимовна низко склоняется к подушке. Детская головка со спутанными волосами перекатывается по невыглаженной наволочке. Глаза широко раскрыты. Пересохшие губы шевелит быстрый шепоток: «Отдай, отдай мячик серенький, в угол побежал...»

Елизавета Максимовна правой рукой прощупывает пульс, левую кладет на круглый лоб девочки.

Быстрый и внимательный осмотр. Ловкие руки поворачивают маленькое вздрагивающее тело. Елизавета Максимовна выслушивает сначала стетоскопом, потом отбрасывает его и прикладывает ухо. Лицо ее, по мере того как продолжается осмотр, становится все серьезнее и сосредоточеннее.

Дед неподвижно стоит в ногах кровати, крепко зажав узловатыми пальцами растрепанную бороду. Теперь видно, что сын пошел в него, такой же тяжелорукий, с могуче развернутыми плечами. Он сидит за столом, не отрывает глаз от Елизаветы Максимовны и старается задерживать дыхание, чтобы не помешать.

— Жарко, жарко, жарко,— бормочет ребенок,— я на двор пойду...

Елизавета Максимовна выпрямляется. Она взволнована, сердитые глаза выдают желание сказать резкие, обидные слова, но угнетенные позы мужчин заставляют ее сдержаться.

— В аптеку надо сбегать,— негромко говорит она,— я рецепт выпишу. Срочно. Вот тут я пишу, что срочно.

Она быстро заполняет бланк рецепта, протягивает отцу и, покачивая головой, отходит от кровати. Легким, нежным движением убирает со лба девочки волосы, снова натягивает одеяло, которое ребенок в жару

старается сбросить. Отец давно уже убежал, а дед все продолжает стоять неподвижно. Только желваки ходят на лице да пальцы, придерживающие бородку, начинают дрожать.

— Что ж это будет, доктор, а? — нарушает он молчание. — Не ждали беду — сама пришла... Крепко заболела?..

Все его большое тело, каждая интонация выражает мольбу. Вот сейчас доктор обернется, засмеется, скажет: пустяки, все в порядке будет. Но доктор молчит.

— Плохо, что ли? Да ты говори, Елизавета Максимовна!

— Настенька очень больна. У нее двустороннее воспаление легких. Болезнь запущена, — Елизавета Максимовна складывает руки почти умоляющим жестом. — Как вы могли, ну как вы могли не послушать доктора?

— Это верно,— старик хрипло откашливается,— да ведь она не жаловалась.

— Не жаловалась? — Елизавета Максимовна вспыхивает и переходит на негодующий шепот.— Глаза ваши где были? Забрать надо у вас ребенка!

— Забрать? Как это «забрать»?

— Девочку необходимо было отправить в больницу. Во-время!..

— Как это «забрать»? — ошеломленно повторяет старик и вдруг, багровея, наступает на Елизавету Максимовну.— Настеньку ты у нас заберешь?

— Помолчите!

На минуту она перестает владеть собой. Нервы сдают. Очень уж она измучилась сегодня. Еще этот вздорный старик. Он наступает на нее, она — на него. Шею вытянула, глаза блестят за сощуренными веками, верхняя губа поползла вверх, открывая полоску зубов, — вот-вот укусит.

— Ой, деда, деда, — вскрикивает Настенька, — пить, пить...

Дед, опомнившись, мечется по комнате, наливает из закопченного чайника воду в большую чашку.

— Пей, Настенька, пей, ласточка...

Чашка дрожит в старческих руках. Вода расплескивается. Елизавета Максимовна забирает чашку, ловко приподымает голову ребенка. Девочка жадно глотает. Елизавета Максимовна отводит чашку, которую тут же подхватывает старик и машинально допивает воду. Он неотрывно следит за каждым движением врача и пытается засунуть чашку в карман. Елизавета Максимовна в это время снова прощупывает пульс, и лицо ее становится все тревожнее и тревожнее.

— Только не отправляйте ее в больницу, богом прошу!

— Уже незачем. Вероятно, сегодня будет кризис,— это говорится не деду. Она словно советуется сама с собой и себе же утвердительно кивает головой.

— Нужно чего? — спрашивает дед и снова в голосе молящие интонации. — Ты уж прости меня, доктор... не в себе я... Настенька ведь... Из-за нее Василий не женился в другой раз. Так и живем бобылями...

— И я погорячилась,— отвечает Елизавета Максимовна.— Дайте-ка чистую простыню, перестелить нужно.

Она развертывает простыню и губы ее вздрагивают. Простыня грубо чинена мужскими руками. Старательные кривые стежки.

— Нет, ничего не нужно! — говорит она и, не приподымая больную, только слегка переворачивая ее, перестилает. — Где же сын ваш? Неужели до сих пор держат в аптеке? Я ведь написала срочно.

— Черт его носит! — сердится старик и тут же шепотом.— Дочка... товарищ доктор, а жива будет Настенька, а?

— Сейчас, Настенька, сейчас, маленькая,— Елизавета Максимовна взбивает подушку.— Сейчас баночки тебе поставим.

— Будет жива, а?..

Осторожно скрипит дверь. На носках, изо всех сил стараясь не шуметь, в комнату протискивается отец девочки. На лице его надежда, словно одно присутствие доктора могло за несколько минут привести все в порядок. Но здесь все то же: тишина, бормотание Настеньки, отчаяние в глазах деда, замкнутое лицо врача. Он выкладывает лекарство на стол, садится на место, с которого встал уходя, подпирает голову кулаками и молчит.

Елизавета Максимовна открывает сумку, достает белую салфетку, выкладывает из нее ампулы, пенициллин, шприц.

Аганин шагает по комнате, отшвыривая попадающиеся по дороге стулья. Обычно спокойное, красивое лицо искажено капризной гримасой. Становятся заметными тяжелый подбородок и жесткие линии у рта. Он останавливается у окна, вглядывается в пустую улицу, возвращается к столу, хватает, видимо, в десятый раз маленький будильник, поднимает его высоко над головой, словно собирается швырнуть об пол, но осторожно ставит обратно. Бормочет что-то неразборчиво сквозь зубы, снова начинает шагать и внезапно, схватив шляпу, выбегает из комнаты.

Хлопает входная дверь. Отворяется дверь тети Поли, оттуда высовывается ее голова, неодобрительно покачивается и исчезает.

Елизавета Максимовна, придерживая голову девочки, дает ей лекарство. Ребенок попрежнему без сознания, рот страдальчески кривится.

— Ничего, Настенька, ничего, потерпи. Горько, но зато будешь здоровой и веселой. Ну, вот так, вот молодец, умница...

Голос тихий, ровный, спокойный. Руки мягкие, быстрые, уверенные. А глаза встревоженные и брови сведены к переносью.

— Что же это, товарищ доктор, а? Ну, мне бы, я свое отжил, а маленькой?..

Огромная тень старика качается на потолке.

— Уй-юй-юй... — тоненький голосок плачет безутешно. — Мячик пухнет, опять пухнет, большой какой, ой, дышать не дает...

Отец поднимает голову. Отчетливо видны два пятна на щеках от крепко вдавленных кулаков. Он до сих пор не проронил ни слова, молчит и теперь. Но тяжелые руки, лежащие на столе, то сжимаются в огромные кулаки, то разжимаются. Как помочь?

А тоненький голосок плачет едва слышно:

— Дышать...

Отец вскакивает и, опрокидывая стул, выбегает из комнаты. Грохот заставляет Елизавету Максимовну негодующе обернуться. Но она сейчас же забывает об этом и начинает готовить шприц. Старик со страхом смотрит на ее руки. Блестит игла у затененной лампы, едва уловимо звенит отлетающий кончик ампулы.

— Колоть? — спрашивает дед, тяжело переводя дыхание.— Опять?

Елизавета Максимовна не отвечает. Это не жестокость. Она сосредоточена в этот момент настолько, что просто не слышит и не видит ничего вокруг себя. Она борется, и борьба поглощает ее всецело. Смерть приближается. Присутствие ее ощутимо. И старик, повидавший много смертей на своем веку, понимает это не хуже врача. Он изо всех сил вцепляется в прутья кровати, перегибается над ними и смотрит, как доктор мягко протирает ватой худую детскую руку, на которой быстро появляется еще одно пятнышко иода.

Елизавета Максимовна отходит к окну. Ночь уже на исходе. Кто-то прошел вдалеке. Чирикнул воробей. Прогрохотала полуторка. Елизавета Максимовна стоит неподвижно. Девочка успокоилась. Тишина в комнате. Дед еще ниже склоняется над спинкой кровати и разглядывает знакомый курносый, теперь странно заострившийся профиль. И говорит негромко, безжизненно и ровно.

— Шла бы домой, дочка. Чего тебе мучиться? Всю ночь здесь провела. Утро скоро. Небось устала.

Елизавета Максимовна говорит, не поворачивая головы:

— Через час опять делать укол... Нельзя мне уходить.

— Скоро можно будет. Кончается голубка наша...

Елизавета Максимовна резко поворачивается, опустив голову, исподлобья смотрит на старика.

— Нет!

— Что?

— Нет, не умрет Настенька!

— Не обманывай, дочка, не обманешь меня, нет, уходит наша ласточка, утешение наше...

— Нет!

— Помирает...

— Нет!

Всклокоченная голова старика падает на скрещенные руки. Плечи его вздрагивают. Елизавета Максимовна бросается к нему. Рука протягивается, чтобы дотронуться до прыгающей головы, но по дороге останавливается — Настенька простонала. И внезапно Елизавета Максимовна, обеими руками схватив старика за плечи, трясет его изо всех сил.

— Уходите! Слышите! Немедленно убирайтесь отсюда! Вы мне мешаете! Вон! Оба!

Это она добавляет, увидев сына, который вырос в дверях и стоит неподвижно. Старик ошеломленно смотрит на нее, вытирая узловатыми пальцами глаза. Вытирает неловко, со стыдом и злостью, как делают это редко плачущие мужчины.

— Пойдем, батя! — покорно говорит сын.

Он берет отца за руку и выводит из комнаты. Елизавета Максимовна еще несколько мгновений стоит выпрямившись, сверкая глазами, потом подходит к кроватке. Хотя все говорилось шепотом, Настенька опять забеспокоилась. Она задышала часто и трудно, водя руками по груди, по горлу. Доктор склоняется над ней.

— Что, Настенька?

Но Настенька только дышит шумно. Все труднее и труднее. Елизавета Максимовна быстро откидывает одеяло и прижимается ухом к ее груди.

— Ничего, Настенька, ничего. Сердечко работает хорошо, справимся мы с тобой. Я никогда не прощу себе, если не справимся.

Голос полон ласковой нежности. Такой ласковый, что, очевидно, это доходит до затемненного сознания ребенка. Слабым движением Настенька поднимает руки и обхватывает шею врача. Губы ее шевелятся, произнося давно забытые слова:

— На ручки хочу...

— Ну, пойдем. И у меня могла быть такая дочка, как ты. Пойдем, маленькая...

С неожиданной силой Елизавета Максимовна поднимает больную девочку, закутывает длинные, голенастые ноги одеялом, прижимает к груди и начинает ходить по комнате. Взад и вперед, взад и вперед. Девочка прижимается горячим лбом к ее щеке.

— Температура у тебя, Настенька, сорок, слабенькая ты... Будешь здорова.

Она проходит от окна к двери и вдруг с силой, со злобой говорит в дверь:

— Нет, не умрет! Не умрет, я говорю!..

И снова по комнате. Взад и вперед, взад и вперед. От окна к двери, от двери к окну. Осторожно поворачивая голову, пробует щекой температуру.

— А не пора ли сделать нам еще одну инъекцию, Настенька? Нет, еще сорок минут...

За окном короткая ночь мягко переходит в утро, розовеющее облаками, наполненное гомоном пробуждающегося города. Самолет идет в небе, уже освещенный солнцем.

Дверь скрипит. В узенькой щели появляются два лица. Одно с всклокоченной бородой, с мешками, набрякшими за ночь, другое — напряженное от глубоко спрятанной тревоги, с отросшей за ночь щетиной. Шепот:

— Второй час ходит...

— Тс-с... Прогонит сейчас...

Елизавета Максимовна поворачивает осунувшееся лицо, и щель мгновенно исчезает.

Девочка дышит еще тяжело, но уже ровнее. Легкие капельки испарины появляются на верхней губе. Лоб ее все еще прижат к щеке врача, и Елизавета Максимовна сразу же чувствует появившуюся влажность и замечает изменившийся ритм дыхания. Подходит к кровати и укладывает ребенка, осторожно двигая онемевшими руками.

— Испарина,— шепчет она,— наконец-то... Ну-ка, послушаем...

Она берет стетоскоп. Пальцы плохо повинуются. Слушает, бормочет:

— Так, так, так, так... Так, так, так...

На одну секунду голова ее бессильно падает рядом с головой ребенка, но сейчас же поднимается.

— Рубашечку дайте,— говорит она негромко, не поворачивая головы, уверенная, что за дверью слушают,— и простыню чистую, и наволочку...

Старик влетает в комнату, неуклюже бегая на носках, дрожащими руками достает из старинного комода все, что она просит.

— Ну, что? — робко спрашивает он.

— Посмотрим к концу дня, — говорит Елизавета Максимовна и протирает глаза,— волноваться нет оснований, все идет нормально.

— Может, чайку сообразить? — старик не знает, что предложить.

— Не хочу. Ничего сейчас не хочу. Вы почему не отдыхаете? Заболеть хотите? С вами потом возиться?

— Да господи,— суетится старик.— Да я же спал.

— Спирин! — зовет Елизавета Максимовна.

— Ась? — старик настораживается.

На пороге появляется сын. Голос врача прозвучал повелительно, и старая военная выучка проснулась. Он стоит навытяжку, плотно держа руки по швам.

— Уложите отца спать. Потом позвоните ко мне в поликлинику. Скажите, что я задержусь и прошу прислать детского врача и сестру.

— Слушаюсь!

— Ну вот! Пойдете на работу, по дороге и позвоните... Сейчас я вам запишу номер...

Она отрывает листок от рецептурного блокнота и пишет.

Заседание конструкторского бюро в комнате Ершова. Ершов напихал за спину все подушки, которые были в его распоряжении, и почти сидит. Волосы всклокочены, глаза блестят, карандаш зажат в крепком

волосатом кулаке и бьет по воздуху, как кинжал. Накурено до синевы. Трудно представить более неподходящую обстановку для больного. Атмосфера накалена. Главный конструктор по механизмам сцепился с представителями завода. Они сидят кучкой, сблизив головы, и ожесточенно спорят, вполголоса, чтобы не мешать основному спору, который ведет Ершов с главным конструктором по корпусу. По обыкновению Ершов не выдерживает и начинает орать.

— Бросьте увертываться, Николай Николаевич! Я прошу!..— сдерживается большим усилием воли, но ненадолго. — Мне нужен ясный ответ: будет наличие жидкого груза в танках являться успокоителем качки или не будет? Убедительны мои расчеты или нет? Да или нет?

— Возможно!

— Возможно? Так почему же, черт вас подери, вы мешаете мне убрать боковые кили? Традиция?

Последнее слово он добавляет с наивозможной ядовитостью. Мясистое лицо корпусника начинает багроветь, толстая складка на шее вспухает. Главный корпусник — мужчина сангвинический, тоже вспыльчивый и сдерживаться стоит ему не меньших трудов, чем Ершову.

— Не традиция, уважаемый Юрий Сергеевич, не традиция, хотя и в традиции не вижу ничего дурного, — голос его все повышается,— а то, что предлагаемая вами замена требует еще разработки не только теоретической, но и практической!

— Может жидкий груз заменить боковые кили или не может? — кричит Ершов. — Отвечайте!

— Не знаю! — кричит корпусник.— Не хочу молоть языком, понятно? Хочу проверить, изучить, понятно? Не хочу быть прожектером, понятно?

— Дадите мне делать то, что я нахожу нужным для пользы дела?

— Для пользы дела — да! Во вред — нет! — корпусник вскакивает и начинает бегать по комнате.— Не дам согласия, понятно? Пока я сижу на своем месте...

— Значит, гнать вас нужно с вашего места! — рявкает Ершов, едва не падая с тахты, размахивая кулаками.— Не нужен мне такой исследователь в бюро!

Здесь вскакивают все. Поднимается общий крик. Непосвященному уже ничего невозможно разобрать. Из передней доносится звонок, который никто не слышит. Мать идет отворять.

— Доктор! — говорит она с некоторым страхом и оглядывается на дверь комнаты Ершова, из которой несется оглушительный крик. Перед ней стоят Аганин и высокий, очень худой человек явно профессорского вида.

— Здравствуйте! Вот хотели мы с Валентином Осиповичем посмотреть Юрия Сергеевича, — говорит Аганин. — Я, Анна Константиновна, хотел, чтобы Валентин Осипович разрешил некоторые наши сомнения. Уж если он скажет...

— Ну-ну-ну, — перебивает его профессор и с изумлением прислушивается к нарастающему крику. — Что это там у вас?

— Это у больного и происходит! — Аганин многозначительно взглядывает на профессора. — Об этом я вам и говорил, Валентин Осипович. Тут-то и хочу заручиться вашим авторитетным мнением.

— Ну-ну-ну, — профессор потирает руки быстрыми, мелкими, энергическими движениями.— Пойдемте, пойдемте. Любопытно, что там?..

— Это «кабэ» у него,— горестно говорит мать и поясняет: — конструкторское бюро. Ну что я могу сделать? Не слушается.

Профессор с решительным видом проходит по коридору и входит в комнату Ершова. На него никто не обращает внимания.

Главный конструктор по корпусу, стоя посередине комнаты, потрясая кулаками, кричит:

— Есть вещи, которые я не позволю никому и в том числе вам. Очевидно, нам с вами не по пути.

— Скатертью дорога! — кричит Ершов, упираясь руками в тахту, словно собираясь вскочить.

— И уйду... Но предварительно выскажу свое мнение.

— Хоть по радио!

— Юрий Сергеевич! — кричат все на разные голоса. — Николай Николаевич!

— Молчать! — внезапно раздается высокий и такой пронзительный голос, что наступает мгновенная тишина.

Все оборачиваются и с изумлением рассматривают худую фигуру, потирающую руки.

— Это еще кто?

— Я врач, — фальцетом говорит профессор, — и в данном случае считаю необходимым вмешаться. Теперь здесь медицинское учреждение и... неплохо было бы посторонним удалиться.

Все присутствующие вдруг вспоминают то, о чем совершенно забыли: Ершов — больной человек.

— И правда! — сконфуженно говорит главный механизатор.— Чего это мы, товарищи? Пошли!

— Куда вы? — взывает Ершов.— Еще ж не договорились...

— Завтра, завтра! Не все ж в один раз.

— С меня хватит и одного раза! — злобно бормочет главный корпусник и, собрав какие-то бумаги, быстро выходит. За ним, торопливо прощаясь с Ершовым, выходят и остальные.

— Ну, вот,— жалобно говорит Ершов,— только начали договариваться.

— Что ж, голубчик, — профессор пропускает его фразу мимо ушей,— давайте теперь поговорим мы с вами... Что...

Но Ершов страстным и нетерпеливым жестом протягивает широкие, могучие руки.

— Ну, чего еще говорить? Поставьте меня на ноги, товарищи профессоры. Поставьте, хоть на недельку! Так нужно мне встать! На недельку! А потом, черт с ним, лягу опять.

— Поставим, поставим! — с привычной бодростью отзывается, подмигивая, Аганин.— И не на недельку, а навсегда!

Профессор, прищурившись, мимолетно взглядывает на него и присаживается к тахте. Но Ершов уже спокоен. На лице появляется привычное, спокойно-ироническое выражение, и он приготовляется терпеливо слушать и терпеливо отвечать.

На стапелях судостроительного завода привычный, быстрый и размеренный ритм работы.

Высоко на мостках, под крепкими порывами ветра с залива, стоят два человека: главный корпусник и секретарь райкома. Корпусник горячится, секретарь слушает его с сочувственной улыбкой.

— ...Дальше так продолжаться не может! Пусть делает, как хочет, но я ухожу. Все! Все, все, все! Вы меня не убедите!.. Письмо министру написано!

— Да-а! Понимаю вас, но... талантливый человек.

— Что?

Ветер относит слова, говорить трудно.

— Талантливый, говорю, человек Ершов!..

— Безусловно.

У главного корпусника обиженный вид. Он стоит нахохлившись,

в коротком и узком рабочем пальтишке, в примятой кепке. Это особое щегольство. Ветер все сильнее треплет стоящих — секретарь ежится, но корпусник словно не чувствует.

— У меня его таланты вот где сидят...

— Понимаю!

— Что?

— Понимаю, говорю.

— Каждый проект — перевыпуск чертежей, перезаказы, скандалы с Москвой, задержки у завода с освоением новых конструкций, кошмар с заделом имеющегося оборудования, — он машет рукой. — Нет! Сил больше нет!..

— Вы говорите о замене литых штевкей на сварные? Да? Ну... — в глазах секретаря мелькает едва заметная искорка усмешки и тут же пропадает.— Но ведь он оказался прав в этом вопросе.

— Прав, прав,— ворчливо отзывается корпусник и отворачивается.

— Николай Николаевич!

— Слушаю.

— А ведь он и сейчас прав... — Корпусник подпрыгивает так, что мостки трещат.— Погодите, не горячитесь! Он, конечно, крикун, вы можете его проучить, как хотите, но... ей-богу, он прав. Вы посудите...

— Судить не могу! — отрезает корпусник. — И спорить больше не буду. Вопрос наконец решен и, может быть, я проживу лишних десять лет.

— А вы подумайте еще раз. Зайдите в райком, ко мне.

— Все равно письмо отправлю. Зачем это, Федор Иванович?

Голос секретаря становится едва заметно суше.

— Скажем, в половине седьмого.

Корпусник разводит руками.

День клонится к закату, и заканчивается деловой день Ершова. В комнате еще плавают клубы табачного дыма. Было множество людей и ушло. Сейчас Ершов вдвоем с секретарем райкома. В зубах Ершова зажата обычная папироса. Секретарь сидит, согнувшись на стуле, упершись локтями в колени, нагнув голову так, что мальчишеская белесая прядь волос свисает над носом.

— Устал? — спрашивает Ершов.

— Маленько,— говорит секретарь.— День выдался хлопотливый.

— А бывают другие дни?

— Отчего... Но сегодня как раз нет.

— А вчера?

— И вчера как раз нет.

Ершов смеется.

— ...И позавчера как раз нет и завтра как раз не будет... Эх, друг, кому врешь-то? Голоден?

— Сыт.

— Да? — в голосе Ершова глубокое сомнение. Он поднимает голову и кричит.— Мать!

— Фу ты, господи, — с усталым раздражением говорит секретарь. — Хоть бы раз кто гаркнул у тебя над ухом твоим же голосом.

За дверью шаркают туфли.

— Я здесь, Юра.

— Дай-ка нам чего-нибудь пожевать, мама.

Ершов всем телом, вернее, той частью его, которая подвижна, поворачивается к секретарю.

— Слушай, Федор, что у тебя на душе?

— А заметно?

— Заметно.

— Значит, стареть стал. Раньше не бывало заметно. Юрий Сергеевич, ответь мне, ты собираешься начать поаккуратнее с людьми обращаться?

Он исподлобья, нахмурив брови, глядит Ершову в глаза. Ершов вскидывается.

— Так и знал. Берешь под свое крылышко Николая Николаевича Сладкова!

Голос его нарастает постепенно и под конец начинает греметь. Секретарь хмурится еще больше и тоже повышает голос.

— Кто тебе позволил толкать людей на уход с работы?

— Такие люди не нужны работе!

— Кто предоставил тебе право быть единственным судьей в этом вопросе? Поостерегись, Юрий!

— Хочешь ссориться? — Ершов привстает.— Давай!

— Понадобится — поссорюсь! Человек едва не заболел после безобразного разговора, который ты учинил.

— Так что ж, по-твоему, — Ершов орет уже не своим голосом, — мне, чтобы его склероз поберечь, сказать конструкторам: да, голубчики, все найдено, все решено, дальше двигаться некуда, живите спокойно, стройте, как указано на странице такой-то?! Да? Так, по-твоему?

— Не ори! Крик — не доказательство!

— А я не орать,— вдруг спокойно говорит Ершов,— я, если понадобится, стрелять буду... Я им не дам академическое спокойствие заводить! И ты мне рот не зажмешь.

— Кто тебе рот зажимает, бешеный?

— Ты!

Секретарь вскакивает и сейчас же садится.

— Ты! Ты про пленум говорил, про жизнь, которая станет прекрасной... Об изобилии, о борьбе за мир... Так что, по-твоему, все это не имеет прямого отношения к моему делу? Мы налаживаем в мире нормальное экономическое кровообращение. Так что, по-твоему, мы сможем справиться с этой задачей при том наличии флота, какой у нас есть? Нет, голубь мой! Надо строить! И строить иначе. Бóльшие скорости, бóльший тоннаж, бóльшая остойчивость и... скорее строить. Ты что думаешь, это все механически можно решить? Не-ет! Каждый человек, от сварщика до старшего конструктора, должен быть творцом. И они творцы. А сладковы и задорожные не должны путаться у них под ногами, даже... если их берет под защиту секретарь районного комитета партии.

Секретарь спокойно:

— Иди ты... знаешь куда...

— Знаю. А поддержать меня тебе придется!

— Если ты напишешь письмо Сладкову...

— Я?.. Ну уж нет!

Оба не сразу замечают появившуюся в дверях мать с большим подносом в руках, на котором стоят стаканы с чаем, закуска.

Секретарь широкими шагами идет к двери.

— Куда? — пугается мать. — А чаю попить?

— Пусть черти с ним чай распивают! — говорит секретарь и выскакивает за дверь.

— Ну, что это, Юра? Опять обидел хорошего человека?

— Кто его обидел? Я? Да никогда в жизни,— он сосредоточенно смотрит на мать, словно соображает что-то. Потом чешет затылок и смущенно заявляет: — Если хочешь знать, это он меня обидел. Да! Ничего не поделаешь — придется писать извинительное письмо Сладкову. Не хочется, но Федор прав — нужно...

Мать сочувственно смотрит на него.

— Ты позвони ему, Юра.

— Нет, придется писать. Все равно не отстанет.

Мать начинает прибирать в комнате. Ершов бросает взгляд на часы, смотрит в зеркало. Незнакомые люди идут по набережной, катер, пыхтя, тянет по реке две баржи. Ершов обеими руками приглаживает волосы, поправляет воротник рубашки. Полугрустная, полунасмешливая улыбка скользит по губам.

— Мальчишкой становлюсь, — бормочет он. — Что ж, и это неплохо...

— Ты мне, Юра?

— Нет, нет. Что это доктора нашего так поздно нет сегодня?

— Юра, что я тебе хотела сказать...

— Что?

— Нет, ничего...

Лучи закатного солнца ударяют в поверхность зеркала и на мгновенье заставляют Ершова зажмуриться. Когда он открывает глаза, матери в комнате уже нет.

Вечер. У постели Настеньки сидит сестра. Елизавета Максимовна уходит. Она гладко причесана. После бессонной ночи и трудного дня лицо ее кажется совсем маленьким. Глаза, обведенные темными кругами, усталые, но счастливые. Спирины, отец и сын, провожают ее. Много им хочется сказать, но слов, по обыкновению, не хватает.

— Спасибо вам от нас, доктор! — говорит старик. — Чем отслужим вам, и не знаем. Но, может, и пригодимся когда...

— Если когда-нибудь мы понадобимся...— повторяет сын.

— Ладно, ладно! — Елизавета Максимовна улыбается. — Самое главное — Настенька будет здорова. Пожалуйста, когда кто-нибудь у вас заболеет, сразу зовите... Прощайте. Я завтра зайду.

Она идет по вечерним улицам, если только улицы в светлую ночь можно назвать вечерними. Идет, натыкаясь на прохожих. По усталому лицу бродит счастливая улыбка. Внезапно перед ней возникает ярко освещенная витрина «Гастронома». Она входит в магазин и смешивается с оживленной толпой.

Протягивая чек продавцу в рыбном отделе, она говорит:

— Белужий бок, пожалуйста, триста грамм, — и, застенчиво понизив голос, добавляет, — если можно, не с краю.

У прилавка винного отдела она огорченно глядит на докторский колпачок толстого человека с добродушным лицом.

— ...А двадцатого номера, значит, нет? Мне однажды приносили, я помню, двадцатый... Очень вкусное...

— Двадцатого нет. Но... доктор, — продавец с таинственным видом перегибается через прилавок, — есть двадцать второй!.. Кто любит хванчкару, от кинзмараули не откажется...

— Вы меня знаете?

— В вашем районе живу... Берите, доктор, двадцать второй. Помянете добрым словом. Не часто бывает.

Снова она идет по улице, нагруженная множеством мелких, неудобных пакетов. Она улыбается, все люди улыбаются. По крайней мере ей так кажется.

Входит в свою комнату все с той же улыбкой — отсветом недавно одержанной победы. Аганин стоит у окна.

— Заждались? — Ей хочется быть ласковой со всеми.

Он резко поворачивается.

— Где вы были?

Лицо его искажено злостью.

— Я спрашиваю, где вы были? Вы не ночевали дома, сказала тетя Поля! Что это значит?

Елизавета Максимовна смотрит на него во все глаза. Радость на ее лице меркнет. Она крепко прижимает к себе покупки. Лицо становится все строже.

— Что с вами, Саша? Опомнитесь!

— Я... Я ждал, а вы, может быть, в это время...

И вдруг глаза ее смягчаются. Она смотрит на него с жалостью, с ласковой насмешкой. Ей кажется, она поняла правильно.

— Чудак! Я хотела поделиться с вами большой радостью. Я вот купила, чтобы отпраздновать...

Она протягивает свои покупки. Он воспринимает это, как слабость, как уступку, желание задобрить.

— Поставьте на стол, — говорит она, — я устала.

Он хватает пакеты из ее рук и швыряет на пол. Бутылка со звоном разбивается. Между ними расплывается большая густокрасная лужа.

— О! — она зажимает рукой рот.

Он стоит победителем.

— У меня была такая радость! Такая... Как стыдно... — Слезы градом сыплются из глаз. Бегут по щекам. Она поворачивается и выбегает.

Идет по улице. Улица та же, что и раньше, но для нее все померкло.

Ноги сами несут ее знакомой дорогой. Она на набережной, у знакомого дома. Лестница. Окно со старым витражем. Дверь.

Елизавета Максимовна входит к Ершову. Спокойное лицо, спокойная сдержанность движений. Все, как всегда. Ершов впивается взглядом в ее лицо, испытующе рассматривая, подстерегая изменения. Она отвечает открытой, спокойной улыбкой. Но слипшиеся ресницы он замечает. Откидывается на подушки, не отрывая от нее глаз. Хочет задать вопрос и вдруг слышит, как произносит совсем другое:

— Что так поздно, доктор? Я уж заждался и надежду потерял!

— Боялись, что останетесь без медицинской помощи? — Он видит свойственную только ей, особую, медленную улыбку. — Как видите, пришла. Сама уже не рассчитывала... Но как раз оказалась неподалеку... Давайте-ка руку.

Она прослушивает пульс. Заговорить откровенно невозможно. Они словно молчаливо уславливаются: что угодно, только не то, что волнует. И поэтому, когда он задает вопрос в обычном своем задорно-шутливом тоне, она благодарно взмахивает ресницами.

— Устали?

— Устала.

Мать стоит у дверей, скрестив пальцы, тревожно прислушиваясь не к тому, что они говорят, а к самому звуку их голосов. И теперь, тихонько вздохнув, уходит. В коридоре печально покачивает головой. Губы ее беззвучно шевелятся. Останавливается. Пыль на цветочном горшке. Кончиком передника смахивает ее. Идет дальше.

Ершов грустно глядит на Елизавету Максимовну. Она сидит тихо, чинно, машинально разглаживая халат на коленях.

— Как тихо у вас сегодня, Юрий Сергеевич. И вы не шумите?

— Бывает и так! — негромко говорит Ершов.— Задумались?

— Извините. Устала сегодня.

— Елизавета Максимовна...

— Что?

— Расскажите мне... что-нибудь... о себе...

— Что?

— Ну... о вашем детстве...

— О детстве? Ну что в нем интересного для вас?

— Вы всегда были тихой?

— Нет...— она улыбается.— Я с мальчишками дралась, из рогатки стреляла...

— Так я и думал.

— Почему?

— Тишина пришла потом... С женственностью...

В голосе Ершова странные интонации.

Ее руки, лежащие на коленях, беспокойно движутся.

— У вас были косички?

— Не помню. Кажется, были.

— Вы не хотите мне рассказывать, вижу. Не может женщина забыть, были ли у нее косички.

— Право, это неинтересно. Вы грустны сегодня, Юрий Сергеевич. Что с вами? Хуже себя чувствуете?

— Отлично себя чувствую. И не грустен. Наоборот. Отчего мне быть грустным? А мне показалось, что вы загрустили.

— Нет, нет...

— Отлично. Я бы хотел, чтобы вы всегда были веселой, плясать не могу, но если хотите, спою вам... А вы не поиграете?..

Он кивает на рояль. Она испуганно вскакивает.

— Нет, нет, я пойду...

Он сумрачно смотрит на нее.

— Что ж, вам надо отдохнуть. У вас, действительно, очень усталый вид, дорогая... доктор... Идите... Идите домой.

— Домой? Да, я пойду домой. Пора.

Она неловко усмехается, кивает и идет к выходу, поправляя на ходу завернувшийся у него в ногах угол одеяла.

Ми-соль-си, ми-соль-си, ми-соль-си, ми-соль-си, ми...

Елизавета Максимовна в комнате тети Поли. Звуки пианино приглушены. Верочка спит. Тетя Поля возится у стола, разливая чай. Едва слышно возникает «Сентиментальный вальс». Обрывается. И снова: ми-соль-си...

— Хватит,— ворчит тетя Поля,— достаточно сегодня набегалась. Иди чай пить.

— Не хочу.

— Иди, я булочек свежих купила.

— Тошно мне, тетя Поля!

Тетя Поля опускает руки, занятые чашками. Смотрит на склоненную голову Елизаветы Максимовны. Тетя Поля осторожно ставит чашки на стол и, поколебавшись, говорит:

— Ну играй, играй.

— Пора спать. Завтра рано прием.

Но пальцы снова бегут по клавишам.

Рабочая поликлиника. Коридор, он же приемная. Ожидающие сидят на стульях. Ряд белых дверей с черными номерами. Окошечко регистратуры.

В крошечном кабинетике ведет прием доктор Муромцева. На узкой, белой, покрытой простыней койке лежит здоровенный парень, обнаженный до пояса. Ноги его в коротких сапогах и брюках напуском не помещаются на койке. Елизавета Максимовна ощупывает напряженность живота, надавливает печень. Отходит, садится за столик, заполняет бланк.

— Можете одеваться.

Парень встает и, надевая рубашку через голову, спрашивает:

— А бюллетень?

— Бюллетени выдаются больным.

— А мне? — растерянно спрашивает парень, мгновенно потеряв нагловатый вид.

— А вы здоровы. Идите и пригласите следующего.

— Доктор, я на работу не попал... Как же так? А?

— Как знаете! — ноздри Елизаветы Максимовны раздуваются.— Как вам не стыдно?

— Болит же! Вот здесь!.. А?..

— Пейте поменьше и не будет болеть! Зовите следующего, не задерживайте меня!

По вестибюлю поликлиники проходит, улыбаясь направо и налево, доктор Аганин. Очень эффектный, в развевающемся белом халате. Он открывает дверь кабинета Елизаветы Максимовны и входит одновременно с маленькой старушкой пациенткой.

— Одну минутку, бабушка,— говорит он с ласковой фамильярностью,— погоди здесь. Сейчас вызовем.

Он оставляет старушку за дверью и подходит к столику Елизаветы Максимовны. Она, не глядя на него, моет руки.

— Я попрошу больше этого не делать! — говорит она очень тихо.

— Лиза, неужели вы не можете понять?..

— Поняла!

— Вчера...

— «Вчера» ничего не прибавило и не убавило.

— Лиза!..

— Я занята!

— Наступит день — и вы раскаетесь.

— Меня ждут больные.

— Подождут...

Она подходит к двери и спокойно говорит:

— Следующий.

Старушка входит в кабинет, и Аганину приходится уйти. Он бросает на Елизавету Максимовну убийственный взгляд, которого она не видит.

Елизавета Максимовна убирается у себя дома. Щетка прислонена к столу, таз, только что принесенный из кухни, стоит посередине комнаты. Когда раздается звонок, она идет отворять в том виде, как убирала,— в переднике, с пыльной тряпкой в руках.

— Вы... вы!.. Что случилось?..

В дверях стоит Анна Константиновна Ершова.

— Ничего не случилось, доктор, слава богу. Зашла вот к вам... Поговорить хотела... Кажется, не во-время?

— Пожалуйста... Заходите. Вот сюда. Извините, я... убираюсь...

— Дело житейское...— старуха оглядывается.— Сесть на что прикажете, извините, устала я немножко... Стара становлюсь. Сынок мой и то уж не молоденький...

— Ох, простите, Анна Константиновна! Вот сюда, пожалуйста... Юрий Сергеевич действительно хорошо себя чувствует?

— Хорошо — не скажешь про него... Как всегда... Да...

Наступает молчание. Елизавета Максимовна смотрит на старуху выжидающе и немного испуганно. Пальцы ее теребят пыльную тряпку, которая так и осталась у нее в руках. Молчание становится тягостным.

— Не знаю, как и начать...— мать дрожащей рукой достает из сумочки носовой платок.— Разговор у меня странный к вам, доктор... Да вы ведь хорошая, добрая, умная, не прогоните, если что не так... А и прогоните — не обижусь.

— Анна Константиновна... что вы хотели мне сказать? А то мы обе волнуемся...

— Эх,— старуха отчаянно машет рукой, и в эту минуту становится ясным, как много у Ершова от нее.— Не ходите вы к нам, Елизавета Максимовна... Вот что я хотела вам сказать.

Елизавета Максимовна сжимает пыльную тряпку обеими руками, низко опускает голову, но ни о чем не спрашивает.

— Я вам правду скажу... Ласковая вы, хорошая, милая, больные таких любят... И Юра радуется, когда вы к нам заглядываете. Да вот последнее время, вижу я, не просто он радуется... Дождаться не может... Материнское сердце не обманешь. Полюбит он вас. За что ж ему еще такое горе?.. Он ведь ничего вполовину не делает. Вы пришли, ушли и думать забыли. А ему только и света, что в окошке... Глупый это разговор, да ведь сердце болит!..

— Хорошо, Анна Константиновна...—Шепотом.—Я не приду больше...

— Сердитесь на меня? Я ведь не как врача вас обидела...

— Я не сержусь, Анна Константиновна...

— Вы красивая, умная... Как птица летите, куда хотите! А он...

— Я все поняла, Анна Константиновна.

— Дайте я поцелую вас...

Старуха обнимает и целует в щеку неподвижную Елизавету Максимовну. Снова машет рукой и выходит.

Елизавета Максимовна остается одна. Она бродит по комнате, прижимая к себе тряпку. Долго рассматривает пятнышко на стене. Старается отчистить его пальцем, потом тряпкой. Забывает о нем. Оглядывается, мучительно вспоминая, что хотела сделать. И снова слоняется по комнате. Раскладывает пыльную тряпку на столе и старательно разглаживает руками. Звонит телефон. Она подходит, кладет руку на трубку, долго думает, что нужно сделать, так и не соображает, убирает руку и отходит. Телефон звонит и умолкает. Она у зеркала. Вглядывается в свое отражение с напряженной внимательностью. В комнате темнеет. Она включает свет и возвращается к зеркалу. Оттуда на нее глядят лихорадочно блестящие глаза.

И очень серьезно, со страшной простотой и искренностью она говорит своему отражению:

— Вот горе-то, вот горе... — Оглядывается, трет рукой лоб. — Что же мне сделать было нужно... К кому-то из больных пойти?.. Ах да...— Она глядит на часы. Семь часов.— Нет!.. Не нужно... уже не нужно...

Снова звонит телефон. В тишине комнаты звонки слишком резки. Она подходит к кровати, движения ее методичны, размеренны, снимает подушку, накрывает телефонный аппарат. Звонки сразу становятся протяжными, глухими, жалобными. Так же методично она гасит свет и ложится ничком на кровать.

Семь часов. Ершов смотрит в зеркало, поправляет волосы, улыбается. В зеркале отражается набережная, оккупированная сейчас мальчишками. От крика и гама звенит воздух. Очевидно, идет осада парапета и взятие его штурмом. И нападающие и защита действуют с завидной энергией. Ершов входит в азарт. Руки его шевелятся, словно он сам участник сражения. Но стрелка на часах ползет.

— Мама!

— Я здесь.

— Часы мои не отстают? Двадцать минут восьмого, правильно?

— Правильно, Юрочка... Юрочка... Я что-то хотела тебе сказать...

— Что?

— Ты бы... музыку какую-нибудь завел... Радио...

— Какую еще музыку? Доктор сейчас придет!

— Доктор... Да...

Ползет стрелка часов.

Елизавета Максимовна все так же, ничком, лежит на кровати.

Телефон глухо ворчит под подушкой и замолкает. Это Ершов набирает номер.

И опять тишина. Тикание часов на кисти руки, лежащей под головой. Ползут стрелки: семь часов двадцать минут, восемь часов, восемь часов тридцать минут.

Звонок у входной двери. Один, второй, третий. Неподвижная фигура на кровати не шевелится. Опять звонки и стук в ее дверь.

— Елизавета Максимовна, вы спите? К вам звонят, звонят...

Елизавета Максимовна медленно приподнимает голову.

— Кто там?

И незнакомый голос отвечает:

— Я, товарищ доктор, Спирин. Дедушка Настин...

Она медленно поднимается, медленным жестом приглаживает волосы.

— Входите... Выключатель около вас. Слева. Поверните, пожалуйста.

— Разбудил вас? Вы уж извините нас, доктор.

Голосом тусклым, равнодушным она говорит.

— Ничего, ничего! Что у вас случилось?

Дед неизвестно зачем обмахивается кепкой, хотя жары никакой нет.

— Настеньке доктор нужен. Места себе не находит. Приведи да приведи... Мы уж вам по телефону звонили, да он у вас не действует.

— Да!..

Голос и глаза так непостижимо равнодушны, что это поражает деда. Он насупливается и зорко вглядывается из-под мохнатых бровей.

— Уж не заболели ли сами? Не нужно ли чего? Сбегать?

— Нет, я здорова.

Она берет сумку, с которой обходит больных, и направляется к двери. Дед забегает вперед, отворяет перед ней дверь и бежит, чтобы открыть входную.

Так же, забегая вперед, стараясь заглянуть ей в глаза и суетясь, он пропускает ее в свою комнату. Здесь он торжествующе разводит руками и ликующим голосом заявляет:

— Вот они, мы! Прошу любить да жаловать!

Спирин-сын, смущенно улыбаясь, поднимается им навстречу. Комната приукрашена руками двух, не умеющих делать это, мужчин. Нелепые салфеточки, покрывало с бомбошками. Стол выдвинут на середину комнаты, на нем большой вазон с цветами. На столе среди закусок серебряная головка бутылки шампанского. На тарелках вареное мясо, соленые огурцы, капуста. Дымится кастрюля с горячим картофелем.

За столом закутанная в одеяло Настенька усердно кивает своему доктору.

Елизавета Максимовна останавливается пораженная. Глаза ее расширяются.

— Что это значит? — спрашивает она строго.

— Просим вас посидеть с нами! — торжественно заявляет старик.— Хотим вам уважение оказать и любовь свою... Как умели — старались. Побегу за чайником.

— Не сердитесь, Елизавета Максимовна,— вполголоса говорит сын. — Стол плохо убран. Это старик мой старался. Делал, как умел. А мне не хотелось исправлять, обижать его. И соседок просить он не хотел. Сам все... Мы так вам благодарны за Настю...

— Ну, что вы, милые мои... — глаза Елизаветы Максимовны наполняются слезами, но она не дает им пролиться.— У вас очень хорошо, очень мне нравится. Все прекрасно сделали... Только зачем?

Старик появляется, гремя тарелками.

— А это уж мы знаем! — весело говорит он, а сын облегченно вздыхает: вся затея внушала ему большие опасения.

— Прошу садиться! Вася, проси... Настенька, проси дорогую гостью.

Настенька тоненько и степенно поддерживает:

— Пожалуйста, закусите, тетя доктор...

Вокруг Елизаветы Максимовны суетятся оба хозяина, стараясь устроить ее поудобнее. Старик шипит на сына:

— Подушечку подай на стул... Не ту берешь, орясина.

Елизавета Максимовна слабо улыбается.

— Пожалуйста... Пожалуйста, не беспокойтесь... Нет, не нужно подушечки. На подушке ведь очень неудобно.

Усаживаются. Старик обводит всех сияющим взглядом. Хватает бутылку, отдирает серебряную бумажку и с недоумением разглядывает опутанную проволокой пробку.

— Вино хорошее, легкое, — бормочет он озабоченно, — самое дамское, сейчас мы его...

— Дай-ка мне! — сын протягивает руку.

— Бери, бери... Тут техника по твоей части... Доктор, ты закусочки бери. Это тебе не колбаса. Тут все вещь прямая, честная.

— Не любит дед острых закусок, — укоризненно говорит сын. — Хотел я принести — не дал.

— Я очень люблю вареное мясо, — улыбается Елизавета Максимовна. — И картошечку... И огурцы...

Сын благодарно улыбается ей.

— Ага, — радуется старик, — ты меня не учи. Я поболе твоего на свете жил. Даром ты вечерний... этот самый кончаешь...

Он накладывает на тарелку Елизаветы Максимовны чудовищную порцию, на которую та смотрит со страхом. Пробка ударяет в потолок.

— Важно! — радуется дед. — Шипит... Давай, давай наливай, убегает... Теперь выпьем. Первую выпьем, чтоб не последнюю.

Он поднимает стакан и строго оглядывает всех.

— Это присловье важное, за него грех до дна не выпить!

— А я? — вдруг оскорбленно говорит Настенька.

— А я тебе лимонаду налил, — говорит отец. — Вон, в стопочке!

— Лимонаду-у?..

— Поговори еще... — дед веселится уже от души. — Мы следующую за что выпьем? За тебя, Максимовна! За здоровье твое, за веселье, за то, что дело свое ты с душой делаешь, за то, что народ тебя любит... — Дед поднимает вверх палец. — А народ зря не полюбит. Чокнемся, доктор! Чтоб светло тебе было, чтоб печали тебя миновали...

— Спасибо!..

Снова слезы наполняют глаза и снова она не позволяет им пролиться. Так много душевного тепла рядом с ней, что холодный комок где-то внутри начинает таять.

— Это вам спасибо, за заботу, — говорит дед. — Ну!..

Выпили.

— Эх, люблю! — старик доверительно наклоняется к Елизавете Максимовне. — Вот ты, доктор, картошечку любишь — сызмала, значит, привыкла. Где?

Она проводит рукой по лбу, смеется. Комок в груди тает, тает, голова кажется легкой, как воздушный шар.

— Дома. Отец печеную картошку любил.

— Отец? Он кто у тебя был?

— Столяр. Краснодеревщик... Он замечательный мастер был. И добрый...

— Помер?

— Давно.

— За светлую его память! За то, что дочку такую вырастил. Вот, Настенька, вырастешь, дай бог тебе такой быть. И нас тогда добрым словом помянут... Выпей-ка еще.

— Ой, не могу! Голова будет кружиться.

— Что это скука какая у нас? Васька, гармонь тащи!

Дед окончательно разошелся. Сын приносит гармонь.

— Заводи!

Сын растягивает меха. Возникает мелодия одной из песен, часто исполняемых по радио. Дед вырывает у него гармонь.

— Не то поешь! Давай-ка!..

Переборы. Сын откидывает голову. Плечи его напрягаются. Старик многозначительно кивает, наклоняется к Елизавете Максимовне.

— Эту песню он хорошо поет, — шепчет он.

А низкий приятный баритон уже выводит:

Степь да степь кругом,
Путь далек лежит.
В той степи глу-хой
Помирал ямщик.

Старик печально заводит глаза. Вступает глухой его бас:

И, набравшись сил,
Чуя смертный час,
Он това-арищу
О-отдавал наказ.

Настенька, доверчиво прислонившись к плечу Елизаветы Максимовны, закрывает глаза. Та поворачивает голову и легко прикасается щекой к волосам девочки. А голоса тянут, выводят, и вот уже загуляла в тесной комнате ямщицкая воля, степь. Что-то медленно просыпается в душе женщины, отражаясь в глазах, в дыхании, глубоко и быстро поднимающем грудь. Она вдруг машет рукой, коротко, словно отрубая что-то. И дед, искоса взглянув на нее, понимает. Кладет руку на плечо.

— Все пройдет, все минует...

А сын выводит:

Ты, товарищ мой,
Не попомни зла...

Дед уже поет снова. Чувство необыкновенного слияния с этими могучерукими, чистыми людьми охватывает ее. Они видели, не могли не видеть, что ей плохо. И ни словом, ни взглядом не обнаружили это. Сейчас она могла бы запеть вместе с ними и не испортить песню. И она запела. Чистый голос вплелся в мужские голоса и очень украсил их.

Здесь, в степи-и глухой,
Схо-орони меня...

Светится зеленый глазок радиоприемника. В полосе света вьется дымок. Ершов лежит неподвижно, только огонек папиросы то вспыхивает, то тускнеет.

— Опять ты не спишь, Юра?

— Да я ведь днем отоспался.

— Весь день были люди. Весь день работал. Когда ты спал?

— Спал, спал!.. А ты чего бродишь? Почему не спишь?

— Беспокоюсь, Юрочка... — Шепотом. — Мальчик мой. Ну что с тобой?

— Ровно ничего. Никаких оснований тебе тревожиться. Отлично себя чувствую. Иди-ка спать!

— Иду, иду...

Огонек папиросы то вспыхивает, то гаснет. Ершов прислушивается. Тишина. Он опирается на локти, снимает телефонную трубку. Поворачивает диск. Каждую следующую цифру скорее.

В пустой комнате Елизаветы Максимовны звонит телефон.

Елизавета Максимовна прощается.

— Нет, нет, не задерживайте! Очень хорошо было мне у вас.

— Ну, насилу не удержишь... Заходи к нам, дочка, рады будем. Бери, Вася, шапку.

— Взял.

— Нет, нет, никаких шапок. Никто меня провожать не будет. Не маленькая, не заблужусь. Мой район. Я часто здесь по ночам бегаю.

— Ну как можно?

— Вам завтра рано на работу. Положите шапку. Пожалуйста, не надо портить мне такой чудесный вечер...

— Ну, что поделаешь? — старик разводит руками.

Она выходит.

— Беги, Васька. Только, чтоб не заметила.

Елизавета Максимовна выходит на улицу. Город спит. Отдаленные звуки плывут навстречу Елизавете Максимовне, словно стены домов поют. Так хорошо вокруг, что Елизавета Максимовна прерывисто вздыхает.

За ней, осторожно держась в тени домов, идет Василий Спирин. Она останавливается — он делает то же самое, она идет дальше — и он за ней.

Неожиданно из-за угла, сразу заполняя всю ширину улицы смехом, песней, появляется длинная шеренга девушек в белых платьях, праздную-щих сегодня день окончания школы.

Елизавета Максимовна медленно идет им навстречу.

— Вот! — кричит звонкий, веселый голос.

И мгновенно шеренга распадается, окружая Елизавету Максимовну. Она останавливается улыбаясь.

Сразу несколько голосов просят:

— Назовите имя!.. Пожалуйста, назовите мужское имя!!!

И раньше чем Елизавета Максимовна успевает подумать, она говорит:

— Юрий...

Несколько голосов:

— Юра! Юра Матвеев! Сюда...

От группы юношей отделяется долговязый подросток.

— Здравствуйте, — вежливо говорит он. — У нас к вам вопрос: если б вам пришлось вторично выбирать профессию, что бы вы выбрали?

— Профессию врача...

— Медицинский? — весело кричит юноша. — Сюда! Провожать!

Из группы отделяются четыре улыбающиеся девушки и один юноша.

— Можно?

Они берут под руку Елизавету Максимовну и удаляются. Остальные затягивают песню и двигаются дальше.

Василий Спирин улыбается и отправляется домой.

Уже совсем светло. Ершов лежит, закинув руки за голову. В зубах дымится неизменная папироса. Взгляд устремлен в потолок. Глаза неестественно напряженные, суровые. За дверью мягкое шарканье туфель. Мальчишески быстрым жестом Ершов вырывает папиросу изо рта и сует руку под одеяло. Закрывает глаза. Мать неслышно входит в комнату. Наклоняется над ним. Он ровно дышит и даже посапывает. Руки матери тянутся к его лицу, к волосам, но дотронуться она не смеет — проснется.

Голова шевельнулась на подушке. Мать замирает.
— Спи, спи...
На носках идет к двери. Из-под одеяла просачивается дымок.

Елизавета Максимовна спит в кресле у окна. Первый косой луч солнца падает в комнату. Свет нарастает, проникает во все углы. Вспыхивает веселыми бликами полированное дерево. Ветер шевелит занавеску, и солнечные зайчики прыгают по полу.

Елизавета Максимовна просыпается. Не сразу понимает, каким образом очутилась в кресле.

Встает, приглаживает волосы. Оглядывается. Ужасный беспорядок в комнате. И она начинает прибирать разбросанные вещи. Пыльная тряпка все еще лежит на столе.

— Безобразие какое, — говорит она едва слышно. — Распустилась, милая...

На столе лежит нераспечатанный конверт. Она надрывает его. Узкая полоска бумаги. «...Райком партии просит вас 25-го в 6 часов...»

За длинным столом, покрытым зеленым сукном, сидят человек пятнадцать. Идет заседание бюро райкома. Секретарь райкома сидит, опустив голову, прядь волос по обыкновению падает на лоб. Он выводит на клочке бумаги какие-то завитушки. Время от времени подымает голову и глядит на Елизавету Максимовну то с улыбкой, то хмуря брови.

Елизавета Максимовна говорит. Лицо ее покрыто пятнами от волнения, но держится она спокойно.

— ...не умею вносить технические предложения, я не техник, не инженер. Но каждому, даже слепому, видно, что положение создалось нестерпимое. Заводские трубы отравляют жизнь всему району. Вероятно, не только нашему району, но я говорю о том, что знаю. Попытка отделаться снисходительными улыбочками кажется мне отвратительной...

— Ого!

Это восклицает директор завода. Рядом с ним сидит главный инженер, с лица которого при последних словах Елизаветы Максимовны быстро исчезает привычная снисходительная усмешка.

— Не будем перебивать! — сухо замечает секретарь.

— ...Попытка подменить вопрос, — упрямо говорит Елизавета Максимовна, впиваясь горящим взглядом в директора, — демагогическими предложениями свернуть работу завода я называю увиливанием от решения. Да и зачем решать? Дым? Ерунда! Отравляет дыхание тысячи людей? Невелика важность! План завод выполняет, дело, за которое непосредственно отвечают руководители завода, в порядке, ну и ладно. А на остальное наплевать! — она всем телом поворачивается к представителям завода. — Плохие коммунисты, плохие люди...

— Федор Алексеевич! — взрывается директор завода.

Секретарь райкома поднимает руку.

— Обижаются на вас, доктор, — по его интонации нельзя понять, одобряет он или порицает.

— Извините! — Елизавета Максимовна проводит рукой по лицу. — Вероятно, не так сказала. Просто в эту минуту я их ненавижу!..

За столом пробегает легкий смех. Секретарь ниже опускает голову.

— Смешно? А мне смешным не кажется! Сегодняшнему советскому человеку, нашему с вами современнику, должно быть хорошо. Это не фраза. Не какому-то условному человечеству вообще, а человеку, который живет рядом с нами! В том числе и тому, который дышит вашим дымом... Ведь пятая ГЭС нашла возможность установить дымоуловитель. И Турбинный завод, и Кировский. А вы?.. — Она внезапно останавливается, оглядывается с испугом и говорит: — Я, может быть, не то говорю?..

— Да нет! — быстро говорит секретарь. — Отлично говорите! Продолжайте.

— Я все сказала.

Она садится.

— Вопросы?

Молчание.

— Что ж, будем обсуждать.

— Можно, я уйду? — спрашивает Елизавета Максимовна. — У меня еще трое больных сегодня. Ждут.

— Тогда не задерживаю, — и уже, когда она пошла к выходу. — Спасибо вам, доктор!

Она неловко поворачивается, смущенно улыбается и быстро выходит.

Сразу возникает шум. Толстый человек, страдающий одышкой, наклоняется к директору завода.

— Господи, и так хлопот полон рот, а ты еще женщин наплодил... А?

Сидящие за столом смеются. Секретарь прищуривает глаз.

— Ладно. Веселитесь! Не знаю, как вам, товарищи, а мне, был момент, совестно стало. Вот пока она здесь говорила, меня все время грызла одна простая мысль. Согласился Сергей Порфирыч с тем, что надо заняться дымом? Согласился! А ведь она все эти доводы ему в кабинете его приводила, и он не соглашался. В чем дело? Почему у нас часто так бывает — на райкоме, на общем собрании доводы кажутся убедительными, а с глазу на глаз отмахиваемся. Не прав ли районный врач?

Он пристально смотрит на людей, сидящих перед ним.

Прошли дни и ночи. Наступило бабье лето. Ветер понес по тротуарам сухие листья. И однажды, ранним жарким утром, по пустым еще улицам снова простучали каблучки.

Елизавета Максимовна наклоняется над узкой железной койкой. Ей становится ясно — конец. И все-таки она подворачивает рукава халата.

— Кислородную подушку! Я сказала в прошлый раз, чтоб была!

— Есть! Вот!..

Из-под прикрытых век глядят желтоватые полоски белков. Рот запал. Жиденькие усы словно прилипли к верхней губе.

— Держитесь, Петр Елистратыч, держитесь, милый! Сейчас мы все наладим. Держитесь, ведь срок ваш еще не вышел...

И вдруг, чего она и сама не ожидала, усы шевельнулись и едва слышный голос прошелестел:

— Куда... там... Пора... Жалко...

Елизавета Максимовна приставляет воронку кислородной подушки ко рту. Дочь, прикрыв рот рукой, стоит сзади. Ей видна только склоненная спина врача, и она видит, как спина медленно распрямляется. Кислородная подушка остается открытой, и газ улетучивается в пространство с легким свистом.

Елизавета Максимовна стоит неподвижно, смотрит вниз на человека, которому обещала жизнь.

Елизавета Максимовна с тем же застывшим лицом, сжимая в руках сумку, поднимается по лестнице.

— Доктор...

— Вот доктор...

Елизавета Максимовна стряхивает оцепенение.

— Что тут у вас?

Молодая еще красивая женщина бросается к ней.

— Пришел только что... прямо скорченный весь... Лежит, слова сказать не может... Ох, доктор...

— Показывайте! — Повелительно. — И успокойтесь! — Резко. — Возьмите себя в руки!

На кровати лежит мальчик семнадцати-восемнадцати лет. Он крепится, но боли, очевидно, сильны. Губа прикушена, тело полусогнуто.

Елизавета Максимовна склоняется над ним. Короткий осмотр.

— Где телефон?

— Что с ним? — мать хватает ее за руку.

— Ничего страшного. — Елизавета Максимовна улыбается матери и, как ребенка, гладит ее по волосам. — Не тревожьтесь. Аппендицит. Мы положим его в больницу и прооперируем. Через десять дней будет дома.

— Операция?..

— Я вам все расскажу. Это не страшно! А сейчас ведите меня к телефону.

Рука поворачивает наборный диск.

Вой санитарной сирены.

В диспетчерской Института скорой помощи срабатывает сигнал. Санитары бегут к машине.

Дежурный врач прыгает на сиденье рядом с шофером. Машина летит по проспекту.

И когда Елизавета Максимовна входит к больному, белые халаты появляются на лестнице.

Секретарь райкома сидит у Ершова. Сумерки. Света не зажигают. Ершов задумчиво глядит в темнеющую поверхность зеркала.

— Конечно, выступил ты хорошо, — секретарь подхватывает ускользающую мысль, — но поначалу резче, пожалуй, чем следовало. Прямо за горло хватал!

— Не хватал, — грустно сказал Ершов. — То-то, что не хватал.

— Чепуха! И так бóльшая часть западной прессы поднимает визг: советская пропаганда!

— Аллах создал шакалов, должны же они что-нибудь жрать? Пусть визжат. Ты сам сказал: мы не торгуем миром и войной. Цели наши чисты. Люди не дураки: придет время — поймут...

— А не поймут, еще раз объясним! Свет зажечь?

— Как хочешь. Лучше не нужно.

— Юрий Сергеевич, что-то ты захандрил. Вот и мать, вижу, беспокоится. Что у тебя? Не расскажешь? Помочь не могу?

— Помочь не можешь. Неладно у меня, Федор!

— Вижу.

Они молчат. Поверхность зеркала становится все более тусклой — и вот уже только светлая полоса Невы отчетливо пересекает его.

— Большая беда со мной случилась, Федор, — тихо говорит Ершов.— Полюбил я...

Секретарь молчит.

— Ты слушаешь?

— Слушаю.

— Спасибо. Не лезешь с утешением.

— Что тут скажешь? Знаю, не сломаешься ты! А что беда это, ты и сам знаешь. Беда!

— Беда, вот уже не повезло, так не повезло! Нет, вру! — вдруг с силой говорит он, и голос обретает обычную звучность. — Вру! Повезло! Я и не думал, что так полюбить могу! Думал я, что покончил со всем этим. Лет в двадцать пять скверная случилась со мной история... И в ту пору решил я: точка! Никаких любвей! Только наука. Конечно, безобразничал я много. Но любви... Я и не знал, что это такое? Теперь узнал. И умирать буду, спасибо скажу, что не обошла меня судьба — дала узнать!..

Он умолкает. Нежная улыбка смягчает суровое выражение лица.

— Я держался, пока она приходила, — говорит он тихо. — Но теперь ее нет. Не приходит... Я не вижу ее, Федор... уже давно...

— Не приходит? — спрашивает секретарь. В комнате так темно, что он придвигается почти вплотную, чтобы увидеть лицо Ершова.

— Нет!

— Струсила? — холодное презрение в голосе.

Ершов внезапно хватает его за отвороты пиджака, притягивает к себе вплотную.

— Если ты посмеешь, — он не говорит, а рычит сквозь зубы, — слово дурное о ней сказать... У меня еще есть сила в руках... — Пауза. Отпускает его. — Извини, друг мой единственный. Нервы сдают у меня...

— Ладно! Моя вина. Обиделся я за тебя!

— Нет, не струсила... Она не может струсить! Просто поняла. Женщины всегда это понимают. И не захотела причинять лишние страдания.

— Скажи, ты не выдумываешь ее? Мы все склонны немножко выдумывать себе женщин?

— Выдумываю? Кажется, нет. А, впрочем, может быть, и выдумываю! Какая разница?

— Если бы мог отрубить себе ногу, чтобы у нас с тобой было по одной нормальной, я бы сделал это... Но ведь невозможно!

— Невозможно. Спасибо, друг!.. Но я не сдамся. — Все громче и, наконец, ершовским голосом. — Не сдамся! Начал было сдаваться, а теперь не сдамся. Вот сейчас вслух все сказал и почувствовал: не сдамся! Я встану! Встану!

— Ну вот, — с удовлетворением отмечает секретарь, — опять заорал! Теперь я спокоен.

Голос у него веселый, а лицо печальное. Он знает, что сейчас Ершов не смотрит на него. Да и не разглядишь в сумерках.

— Однако я пойду. Дела.

— Иди. Я твой неоплатный должник за этот разговор.

— Чувствительной барышней становишься, — язвительно говорит секретарь.

— Иди к черту! Только не вздумай узнавать, кто она!

— Не буду! — твердо говорит секретарь. — Вначале решил отыскать ее и поговорить, а потом понял — это твое дело и ее. Остальным делать здесь нечего. Сами и решайте. Прощай.

— Прощай!

Зимний солнечный день. Радужный туман.

Елизавета Максимовна идет по улице быстро, не оглядываясь, опустив голову.

Улица перекрыта траншеей. Через траншею перекинуты деревянные мостки. На мостках ее останавливает голос, раздающийся сверху. Она поднимает голову.

За траншеей высятся строительные леса, работают краны, рычат разворачивающиеся грузомашины.

На лесах, высоко над улицей несколько человек ожесточенно спорят. Через грубо сколоченные перила свешивается секретарь райкома.

— Товарищ Муромцева! Погодите одну минуту, сейчас спущусь!

Через несколько секунд он появляется рядом с Елизаветой Максимовной, вытирая руки носовым платком.

— Я вот почему задержал вас, Елизавета?..

— Максимовна...

— Совершенно верно, Максимовна. Помнил, но побоялся спутать, вы ведь строгая... Да. Отниму у вас одну минуту. Меня беспокоит ваш пациент.

— Кто именно?

— Ершов.

— Ершов?

— Да. С ним неблагополучно. Никому бы не сказал этого, но вы — врач. Каюсь, я не сразу решил обратиться к вам, я был у профессора Сироткина, который лечит его, и знаете, что он мне сказал?

— Догадываюсь, — печально говорит Елизавета Максимовна. — Он недоволен мной.

— Не угадали. Он сказал, что вы талантливый врач, и ваша попытка вызвать у Ершова этот, как его, повторную... встряску... Ну, как это?..

— Шок?

— Вот именно. Вылетело из головы. Так вот, вызвать шок, попытка верная...

— Но профессор не верит в эту попытку?

— А вы продолжаете верить?

— Продолжаю.

— Руку. Вы твердый человек. Но Ершов теряет силу сопротивления... Почему вы молчите?

— Я слушаю вас.

— Федор Алексеевич! — кричат сверху. — Идите сюда, иначе я этого бюрократа спущу вниз скорее, чем ему хочется...

— Иду! — кричит секретарь. — С Ершовым происходят нехорошие вещи, — торопливо продолжает он. — Он... не могу сказать вам, в чем дело, но он тоскует. Вы этого не видите и никто этого не видит, но я... знаю. Мне нужен ваш совет: что предпринять?

Елизавета Максимовна отвечает не сразу. Она прикусывает губу, между бровями пролегает складка. Темные глаза серьезно и печально глядят в глаза секретаря.

— Загружайте его, — говорит она тихо. — Не давайте ему задумываться. Заставьте его еще больше работать. Хорошо, если это будет сопряжено с борьбой. Не бойтесь этого.

— Ладно. Сделаем. А вы что предпримете?

— Я... я, к сожалению... не лечу больше Юрия Сергеевича. У меня... другие больные...

— Но ведь вы в нашем районе?

— У меня... теперь другой участок. Я... не бываю сейчас у Ершова...

— Давно?

— Не очень...

— Так-так, — медленно говорит секретарь. — В таком случае извините, что задержал... До свидания.

— До свидания, Федор Алексеевич.

Она уходит. Гораздо медленнее, чем шла до сих пор. Секретарь смотрит ей вслед.

— Федор Алексеевич! — раздается сверху.

— Сейчас! — машинально отзывается он.

И продолжает стоять на мостках, глядя на медленно удаляющуюся тонкую фигурку.

Ударяет себя ладонью по лбу.

— Болван... Что же я наболтал?!

Елизавета Максимовна сидит у окна. На колнях у нее лежит смётанное платье. Она шьет, близоруко наклоняясь. Потом опускает работу на колени и сидит неподвижно, уставясь в одну точку. В дверь стучат. Она не слышит. Стук повторяется. Дверь распахивается толчком. Она медленно поворачивает голову. В дверях стоит Аганин.

Помедлив немножко и не дождавшись от нее ни слова, он решительно входит в комнату. Только тогда она встает и очень спокойно глядит

ему прямо в глаза. Аганин засовывает руки в карманы и стоит перед ней, слегка покачиваясь, с насмешливой улыбкой на красивом лице.

— Извините, если помешал, но я пришел по делу.

— Что вам угодно?

— Хочу узнать, дорогой коллега, почему вы перестали посещать больного Ершова?

— Больного... Ершова?

— Вот именно!

— Почему вас это интересует?

— Извольте, отвечу. Потому что по поводу этого больного у нас с вами были крупные расхождения. Если не ошибаюсь, у вас была самостоятельная точка зрения на то, каким способом необходимо лечить этого больного, и вы позволили себе компрометировать тот метод лечения, который я назначил.

— Ершова теперь ведет доктор Косарев. Очень квалифицированный терапевт... Я сообщила ему свою и вашу точку зрения.

— Косарев — квалифицированный врач, согласен. Но Ершов, если не ошибаюсь, живет в вашем районе? Почему же вы его перестали посещать?

— Это... вас не касается.

— Не касается? — тон Аганина становится откровенно издевательским. — А не потому ли, дорогой коллега, что вы вняли наконец моему предупреждению, поняли, что зарвались и решили уйти в кусты? А? Не поэтому ли? Помните, как на лестнице вы обливали меня презрением. О, этот взгляд! Я и сейчас его помню! — Аганин, кривляясь, передразнивает взгляд и позу Елизаветы Максимовны. — Тогда я промолчал. Что я — эгоист, врач-перестраховщик, боящийся испортить карьеру! Что и говорить, я не святой, если не нужно, на рожон не полезу.

— Если нужно, тоже не полезете...

Елизавета Максимовна рассматривает его с брезгливым любопытством.

— Может быть, может быть, — распалившись, он не может остановиться и обнажается больше, чем хотел. — Я не святой! Но и вы не лучше. По-моему, мы — прекрасная пара. Я даже лучше. Не ухмыляйтесь, товарищ тихоня! Я, может быть, не буду пускаться на эксперименты, но и не убегу, когда моему больному станет хуже.

Елизавета Максимовна вскрикивает:

— Хуже? Как?!.

— Да, хуже! Хуже! Не притворяйтесь, будто вы этого не знали! Ко всему прочему присоединилась депрессия, усугубляющая паралич...

Елизавета Максимовна, бесцельно метнувшись в сторону, снова останавливается перед ним, хватается рукой за горло, начинает ломать руки, хочет заговорить и не может. Губы шевелятся беззвучно.

— Что с ним? Да говорите же, не мучайте меня...

Он смотрит на нее пораженный. До этой минуты злость туманила его глаза, но теперь и слепому ясно.

— Вы... вы... любите этого... получеловека... Вы! Нет, это великолепно, восхитительно... — Он закидывает голову и злобно смеется.

Его приводит в себя стук захлопнувшейся двери. Он оглядывается. В комнате никого нет.

— Лиза! — И еще раз с выражением угрозы. — Лиза!

В открытую дверь вместо Елизаветы Максимовны входит тетя Поля. Он смотрит на нее, тараща глаза. Она покачивает головой.

— Вот ты какой!

— Какого черта вы сюда прилезли? Ходите, разнюхиваете...

— Зачем мне разнюхивать? И так все ясно.

— Мой вам совет: не лезьте в чужие дела!

— Какие ж тут чужие дела? Это у тебя все дела на две части делятся. Одна часть — большая — свои дела, а другая — малю-усенькая — чужие. Ты и Лизавету задумал скрутить, потому что она одинокая... А она не одинокая. Ее обидеть не дадут! И тут просчитался.

Аганин постепенно овладевает собой. Даже улыбка появляется на лице.

— Ну и колючка вы, товарищ Поля! Под суд меня, что ли?

— То-то и жаль, что под суд ты не попадаешь! Осторожен. Вот и сейчас струсил, залебезил. Ну, делать тебе тут нечего, пошел вон!

— Не надо волноваться. Это вредно.

И, сделав рукой широкий прощальный жест, успокаивающе кивнув головой, Аганин выходит.

Елизавета Максимовна не бежит — летит по знакомым улицам. На нее оглядываются. Она никого не замечает. Собственный голос преследует ее.

— Милый мой! Бедный мой! Что случилось? Я виновата, я!..

Улицы, переулки, набережная. Знакомый дом.

Она взбегает по лестнице, звонит. Мгновения, пока отворяют, — самые тяжкие. Нечем дышать. Отворяет мать. Елизавета Максимовна с ужасом вглядывается в ее лицо, ожидая увидеть на нем все то страшное, чего так боялась. Но старуха улыбается радостно и смущенно.

— Елизавета Максимовна, голубка... Хорошо, что вы пришли...

— Что случилось?

И только тут мать замечает расширенные ужасом глаза, побелевшее лицо. Всплескивает руками.

— Да что это? На вас лица нет...

— Что с... Юрием... Сергеевичем?

— Все то же, все то же... Только...

— Хуже... чувствует себя?..

— Да нет-нет... Только...

Напряжение ослабевает. Тут же у порога Елизавета Максимовна припадает лицом к плечу старухи, судорожно охватывает ее руками и плачет. Негромко, сдерживаясь, вздрагивая всем телом. Старуха гладит ее по голове, по плечам.

Ершов напряженно, задерживая дыхание, прислушивается к звукам, доносящимся из прихожей. И вдруг начинает метаться. Он старается встать, сам того не сознавая. Это страшное и бесполезное усилие. Лицо искажено. Могучие руки пытаются бросить вперед предательски-неподвижное тело и не могут. Встать! Встать во что бы то ни стало! Испарина покрывает лоб. Воля должна победить. Но ноги неподвижны. И он бьет обоими кулаками по ногам. Голос его громом отдается в прихожей.

— Я встану, будь оно проклято! Что там?! Мать! Кто там?

Мать вбегает смущенная, растерянная.

— Чего ты кричишь? Ну, чего? Доктор пришел!..

Он ждет, опираясь на локти, не отрывая взгляда от двери.

— Можно?

Он падает обратно на подушки. Елизавета Максимовна слегка задыхается, словно поднималась по крутой лестнице. За ее спиной неслышно затворяется дверь. Они смотрят друг на друга и молчат. Молчат немножко больше, чем нужно. Он первый нарушает молчание и произносит ничего не значащую фразу. И темные глаза мгновенно вспыхивают благодарностью.

— Давненько вас не было, доктор! Так и помереть недолго... Как вы себя чувствуете?

— Спасибо!

— Крепко вы похудели! — Голос дрогнул. — Не хворали?

— Нет, я здорова. — Глаза ее сияют. — Будем говорить обо мне? Давайте я вас посмотрю...

— Успеем. Много было работы? — он изобретает вопросы, и ему очень трудно это делать.

— Много... Кажется, много... Вы помните, я с дымом боролась...

— С дымом? Ах, да... с дымом! Ну и как?

Она смеется:

— Смешно звучит: боролась с дымом! Правда?..

— Смешно! — Спохватывается. — Нет, почему смешно?

Наступает молчание. Оно затягивается, становится угрожающим. Они заговаривают оба одновременно:

— Вы...

— Вы...

Опять молчание. И неожиданно она говорит почти в отчаянии:

— Хотите, я вам поиграю?

Она бросается к роялю, как к спасительной пристани. Садится, поднимает крышку. Пальцы побежали по клавишам.

Теперь Ершову незачем следить за своим лицом. Он видит кусочек щеки, опущенные ресницы, маленькое ухо, руки, бегающие по клавишам. Приподнимается. Снова мучительное желание встать.

Елизавета Максимовна играет.

Ершов силится подняться. Жилы вздуваются на шее. Он и сам не сознает, что делает, чего хочет. Просто протягивает руки и не может дотянуться. И вдруг страшный крик:

— А-а-а-а!

Звуки рояля обрываются. Она вскакивает. В комнату вбегает мать. Ершов лежит, запрокинув голову. Он словно прислушивается к чему-то.

Женщины склоняются над ним.

— Юра! Юра! — отчаянно зовет мать.

Ершов смотрит на них.

— Нога... — шепчет он. — Шевельнулась нога... Я ясно чувствовал...

Рука Елизаветы Максимовны отбрасывает плед. Теперь ее лицо сосредоточено и напряжено не меньше, чем его. Глаза медленно закрываются. В комнате мертвая тишина. Мать впивается в ее лицо исступленным взглядом. Ершов смотрит в потолок, и дикое торжество постепенно появляется в его глазах.

Для этих людей весь мир сейчас сосредоточен в кончиках ее пальцев.

Она нащупывает пульс на ноге. Сначала тоненькие удары едва слышны. Потом им начинает казаться, что они их слышат явственно. Тук-тук! Тук-тук! Удары становятся все сильнее, мощнее и, наконец, все заполняется биением могучим, как гром: раз-раз, раз-раз, раз-раз.

Жизнь идет своим чередом. Зиму сменяет весна. Дожди. Елизавета Максимовна спешит к больным. Мокрый плащ. Боты ступают по лужам.

Лестницы. Прежние бесконечные лестницы. Больные. Молодые, старые, женщины, мужчины. Мелькает лицо Ершова. Лицо, которое всегда встречает ее нежной и суровой улыбкой. Низкий голос всегда спрашивает о незначительных вещах, интересуется пустяками. Глаза всегда спрашивают о другом.

Весна. Лед идет по реке.

Парикмахерская. Блеск зеркал. Торчащие рога перманента.

Елизавета Максимовна сидит перед зеркалом. Лицо у нее напряженное и испуганное. Парикмахер Колосков колдует над ней. Он поздоровел, пополнел, полон бодрости и довольства. Он размахивает щипцами, очень

довольный тем, что уговорил наконец своего доктора посетить его. По профессиональной привычке он говорит без умолку.

— Как это вы всегда сами причесывались? Разве дама сама может причесываться? Умора! Нет! Вот Колосков сделает, с ума сойдете! На улице все будут оборачиваться.

— А может быть, не нужно, чтобы оборачивались? — умирающим голосом спрашивает Елизавета Максимовна. — Привыкла...

— Отвыкать надо! — строго говорит Колосков. — Сейчас мы сделаем «Карлу Доннер»... Настоящую «Карлу» мало кто делает,— возни много. Но для моего доктора... Волос у вас прямой, неинтересный... Над лобиком мы подымем... Вот так.

— Может быть, не нужно «Карлу Доннер»?

— Нужно! Я ведь не командовал, доктор, когда вы меня всякой дрянью кормили, кололи, надували... То ваше дело, это мое! Не шевелите головкой, обожгу...

Колосков кончает работу, отступает на шаг, любуется. Подносит Елизавете Максимовне зеркало.

— Ну, что скажете?

Елизавета Максимовна со страхом разглядывает в зеркале незнакомое лицо, высоко поднятый кок, локоны.

— Чудесно! — говорит она шепотом. — Чудесно!

Ванная комната. Хлещет вода из крана. Елизавета Максимовна смачивает волосы. Торопливо расчесывает их. Виновато улыбается. Причесывается по-старому.

Солнце в комнате Ершова. Ветер гуляет по комнате. Шелестит калькой на подрамнике.

Ершов сидит на диване. Одет. Елизавета Максимовна стоит, наклонившись над ним, радостно, тревожно и нежно улыбается. Ершов сидит, крепко сжав губы. Костыли рядом с ним.

— Пора... Юрий Сергеевич!..

Он говорит, не глядя на нее:

— Боюсь! Ничего в жизни не боялся, а теперь боюсь.

— Теперь бояться нечего. Пора, Юрий Сергеевич! Вы уже стояли на костылях, пора бросить. Пора. Шесть недель прошло.

— Если б не так официально, — жалобно говорит он, — мне было бы легче...

Она легко касается его плеча.

— Пора... милый...

— Теперь встану. Ведь я говорил, что встану? Говорил?

— Говорил!

— Я один верил!

— И я.

— И вы... Встаю! Только вы отойдите. Отвернитесь...

— Но ведь вы можете упасть...

— Я рискую только носом, не велика беда... Знаете что, поиграйте мне.

Она отходит к роялю. Очень нерешительно оглядывается. Играет.

— Не оглядывайтесь! Встаю!.. Встал!.. Стою...

Она вскакивает и подбегает к нему.

— Не гоните меня!..

— Теперь можно... — он растерянно оглядывается. Странно видеть комнату из такого положения... Решительно.— Буду ходить!

— Нельзя сразу. Надо учиться ходить...

Уголки его губ вздрагивают. Чувство юмора возвращается.

— Я уж когда-то учился этому... Хотите поводить меня на полотенце?

— Хочу! — она отвечает, не задумавшись, и сразу смущается.

— На балкон! — радостно командует он. — Хочу поглядеть на мир, не отраженный в зеркале!

Он делает первый шаг. Ноги подламываются. Она поддерживает его.

— Шлепнулся бы, если бы не вы, — виновато говорит он.

— Вот видите. Нельзя же сразу...

— Можно! Ноги, как стеклянные. Но ведь я приказываю ногам, а не они мне. Пошел!

Он медленно, очень мелко переставляя ноги, идет к балкону, выходит на него, вцепляется рукой в перила, пошире расставляя ноги, укрепляется и с торжеством смотрит на Елизавету Максимовну.

Она восхищается, будто он совершил невесть какой подвиг. Ершов с восторгом оглядывается и глубоко, всей грудью вздыхает.

По ту сторону реки нестерпимо блестят на солнце оконные стекла, золотятся шпили, кричат грачи. Маленькие льдины медленно плывут по реке.

Она стоит совсем близко. Он смотрит на нее.

— А теперь я скажу...

Губы ее полуоткрыты. Опустив голову, она умоляюще шепчет:

— Не нужно...

— Поднимите голову, — повелительно говорит он. — Поглядите мне в глаза!..

Она покорно поднимает голову. Он жадно всматривается в побледневшее лицо.

— Хорошо!

Он говорит это, а видит только глаза, в глубине которых медленно разгорается свет.

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

М. КУЗНЕЦОВ

ДРУЖБА ПИСАТЕЛЕЙ И РАБОТНИКОВ КИНО

Советская кинематография находится на пороге нового крутого подъема. Известны цифры резкого увеличения выпуска фильмов. Это радостно особенно нам, артистам кино, в достаточной степени «изголодавшимся» по хорошим ролям. Мы верим, наступает такое время, когда можно будет выбрать желанную роль, а не бросаться на любое предложение.

Пока, правда, на киностудиях жизнь течет попрежнему. Между тем необходимо срочно решить целый ряд проблем организационных, творческих, технических. И самая главная, самая грозная проблема — с ц е н а р и и! Где они? Откуда они хлынут? Кто эти люди, которые откликнутся? Действительно, ведь можно лучше оснастить студии съемочной, осветительной и другой аппаратурой, расширить павильонную площадь, навести порядок и прочее. А проблема сценария будет держать за фалды.

Конечно, экранизация обширного классического наследия, произведений русской, советской и мировой литературы даст достаточно много сценариев. Они дадут и нам, актерам, интересные, яркие роли, принесут немало удовольствия и пользы зрителям.

Но как ни драгоценно классическое наследство, все же главная задача советской кинематографии — это создание новых оригинальных произведений на современные темы.

Именно подобные картины принесли славу нашему кино, вошли в золотой фонд советского искусства, являются образцами, достойными изучения, и до сих пор любимы зрителями. «Броненосец «Потемкин», трилогия о Максиме, «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «Депутат Балтики», «Великий гражданин», «Машенька», «Учитель», «Член правительства», «Великий перелом», «Богатая невеста», «Трактористы» — все эти картины, перечень которых можно продолжить, поставлены по оригинальным талантливым сценариям. О таких картинах, не тускнеющих от времени, мечтают наши режиссеры и актеры, а главное — наши зрители. Таких сценариев ждем мы от писателей.

Съезд писателей явится началом нового мощного творческого подъема. И мы, актеры, с волнением ждем этого подъема. Что дадут нам талантливые советские писатели, от которых мы целиком и полностью зависим?

Желания актера определенные: драматург должен писать так, чтобы было меньше слов и больше действия. Мне пришлось сыграть довольно много так называемых «голубых» ролей, в которых немало было и слов, и крупных планов, и всяких кинематографических украшений. Зритель смотрел такие фильмы и... через несколько дней забывал. А ведь все вроде было правильно — сценарий проходил в течение одного-двух лет множе-

ство инстанций, автор учитывал бесчисленное количество пожеланий, затем добросовестно трудились режиссер с актерами, много спорили, искали; казалось, и характеры и обстоятельства были «типическими», но все это так и не нашло пути к сердцу зрителя.

Я заметил, что такого рода фильмы (к примеру, «Наше сердце», «Щедрое лето») снимаются долго, мучительно долго. Почему фильм «Во имя жизни» снимался три с половиной месяца, а «Наше сердце» — около года? Почему роль солдата Скобелева в «Тарасе Шевченко» была мной исполнена всего в течение пяти съемочных дней? Потому что, чем лучше, яснее драматургический материал, тем быстрее и лучше производство фильма. Почти фантастически сейчас звучит, что «Ленин в Октябре» был снят за один месяц и двадцать дней! Следовательно, если мы хотим резко увеличить выпуск фильмов, необходимо решить проблему литературной основы будущих фильмов, а для этого сблизить наконец автора и киностудию.

Редко приходилось мне видеть автора на съемочной площадке. Не помню случая, чтобы драматург (как это бывает в театре) читал свое произведение участникам будущего фильма. А почему бы этого не делать? Почему не выслушать от актеров их претензии, пожелания? Ведь как бы ни был талантлив режиссер, он не может предвидеть все до конца, что сделает актер. Поэтому вряд ли автору следует общаться только с режиссером. В истории уйма примеров того, как актер привносил в драматургическое произведение такое, от чего автор разводил руками и говорил: «Ай-ай, а я об этом и не подумал!»

К. Станиславский называл актера соавтором роли. А вот в договоре с актером записан такой пункт: «Актер обязан выполнять все требования режиссера». О каком соавторстве может быть речь? Мне думается, что правильная мысль великого мастера должна быть в достаточной степени изучена и обсуждена всесторонне.

Глубоко порочна система, при которой режиссер подменяет собой весь актерский состав, решает все за актера, вплоть до интонации. Правда, если режиссер — крупный мастер, такая система может принести некоторый хороший результат: актеры хорошо сыграют именно в данном фильме, но самостоятельно, творчески мыслить они не приучаются. Это творческое иждивенчество вряд ли на пользу советскому государству и, безусловно, вредно для актерской молодежи.

Решая за актера все до мельчайших подробностей, некоторые режиссеры порождают очень неблаговидный тип актера — актера «что прикажете». Такие актеры, попадая к другому режиссеру, ожидающему от исполнителей творческой фантазии, оказываются порой просто беспомощными.

Актер должен отвечать за созданный образ так же, как режиссер отвечает за фильм. Такая постановка вопроса потребует от актера большей творческой активности, заставит его глубже, детальнее вникнуть и в свою роль и во все произведение.

Отношение к актеру как к «исполнителю» привело к тому, что за последнее время ни один киноактер не выдвинулся на режиссерскую работу, хотя это было типично для нашего киноискусства на заре его существования, а в театре и до сих пор выдвижение наиболее опытных и вдумчивых актеров на режиссерскую работу является живой традицией.

Примером настоящего творческого содружества всего коллектива была работа покойного Игоря Андреевича Савченко над фильмом «Тарас Шевченко». Какая была удивительная атмосфера дружбы, товарищества между режиссером и актерами, сколько было совместно найдено хорошего! Савченко не подчеркивал своего положения руководителя. Известно, что Савченко был вспыльчив, но в отношениях с актерами его отличали удивительное терпение и тактичность, а его работа с С. Бондар-

чуком — это образец режиссерско-педагогической деятельности. Савченко умел вести актера, не диктуя своих требований. Он будил в исполнителе подлинно авторскую активность, давал широкое поле для творческой инициативы и в то же время корректировал, направлял его.

Дважды мне приходилось наблюдать примечательные явления актерского авторства: это Н. Черкасов в кинофильме «Во имя жизни» и Ф. Раневская в «Рядовом Александре Матросове».

Н. Черкасов, зайдя как-то на съемку и не будучи занят в фильме, полушутя попросил режиссеров дать ему немножко, по старой памяти. посниматься. Режиссеры ответили, что для него вроде как ни одной роли нет: «вот разве няню в больнице сыграть?..» Черкасов моментально преобразил няню в сторожа и начал импровизировать, набросав много смешных деталей. Шутка закончилась серьезным результатом — все помнят по фильму эту маленькую роль больничного сторожа, придуманную и исполненную большим мастером-актером.

Ф. Раневская была приглашена на эпизодическую роль, состоявшую в сценарии из двух-трех реплик. В исполнении замечательной актрисы небольшой эпизод превратился в одно из лучших мест фильма. Комические ситуации и текст принадлежат целиком ей. Это даже не соавторство, а целиком актерское авторство.

Были в нашей практике и примеры очень плодотворного творческого содружества актера с кинодраматургом. Тут можно назвать Б. Щукина и А. Каплера, В. Марецкую и М. Смирнову и других.

Но известны и случаи иного общения: один уважаемый кинодраматург написал такую сцену, от которой актеру стало просто не по себе. Диалог между автором и актером был таков:

«Актер. Как же эту сцену играть? Ведь это ж очень сухо!

Автор. Вы не волнуйтесь, с вашей убедительностью вы даже любую фальшь можете сыграть...»

Комментарии, как говорится, излишни.

К. Станиславский говорил актерам: «никогда не доигрывайте до конца, всегда оставляйте пищу для воображения зрителя». Эту мысль можно отнести и к драматическим писателям. Ведь иногда мы получаем такие диалоги, в которых совсем не остается места воображению актера, а потому актер не может дать пищу и для воображения зрителя. Зритель слышит знакомые тексты, много раз слышанные им по радио и читанные в газетах. А где же элемент художественности?

Какое огромное количество такого рода «правильных» текстов мне пришлось произносить в фильме «Командир корабля»! Если же к этому прибавить, что в процессе съемок добрую половину дидактического текста удалось вычеркнуть, то будет ясно, сколько его было в сценарии. Причем авторы, люди занятые, сдали сценарий и уехали. А как они были нам необходимы!

Такие «декларативные» роли не вызывают у зрителя желания поспорить, попытаться в чем-то разобраться — автор все решил даже за зрителя. Думается, что фильм, особенно бытовой, должен быть в какой-то степени дискуссионным, что его ситуации и образы должны бы продолжать свою борьбу уже за стенами зрительного зала.

Нашу молодежь горячо волнуют вопросы новой морали, личных отношений, дружбы, товарищества. И автору не следует навязчиво «вдалбливать» зрителям свой взгляд на то или иное явление. Хорошо, когда он подводит к размышлениям и заставляет самих зрителей делать выводы.

Помню, сколько упреков было высказано мне молодыми зрителями как исполнителю роли Алексея в «Машеньке»: зачем на вечеринке поцеловался с Верой, в то время как любил Машеньку? Автор по этому поводу не высказал никаких сентенций; он просто поставил зрителя перед

фактом. И зритель заволновался. Юноши и девушки много спорили на эту тему, связывая ситуации фильма с своей жизнью. Вот такой элемент дискуссионности, на мой взгляд, должен обязательно присутствовать в хороших киносценариях.

* * *

Очень мало у нас операторов, которых интересовало бы, чем живет актер в кадре. Их обычно интересует лишь то, как выглядит актер и как он вписывается в композицию кадра. И пока оператор не найдет точного, как ему кажется, решения, может пройти очень много времени. И когда наконец он произносит: «Можно снимать», оказывается, что снимать-то как раз и нельзя, ибо актеры уже растратили творческое самочувствие на затянувшуюся подготовку к съемке, искренность пропала, наступило утомление — все нужно начинать сызнова!

Как правило, бесчисленные операторские поправки начинаются именно в ту пору, когда актер находится в наилучшей «форме». А ведь без этих изнурительных поправок вполне можно обойтись, если оператор будет внимательнее вникать в сущность актерского творчества. Как актер благодарен такому оператору, который понимает это! В самом деле, сколько мы, актеры, теряем хорошего — счастливых находок, свежих интонаций, волнующих черточек из-за того, что под рукой оператора не нашлось во-время сетки или фанерки...

Создается такое впечатление, что некоторые операторы работают не для создания волнующего художественного произведения, а, повидимому, для того, чтобы «поразить» своих коллег или удивить техническую комиссию. Я утверждаю, что все это во многом понижает уровень актерского мастерства в наших фильмах.

Следовательно, если мы хотим сократить продолжительность съемок фильма, то (наряду с другими проблемами, которые нужно решить) необходимо, чтобы наши операторы смелее экспериментировали, но не за счет актеров, настойчиво требовали бы повышения уровня съемочной и осветительной техники и самое главное — ценили фактор времени в момент съемки, понимали особенности актерского творчества.

Подобные претензии имеются и к звукооператорам. Как-то я играл больного, умирающего человека; сцена шла довольно хорошо, всех взволновала. Сняли первый дубль, тишина была гробовая. И вдруг раздался громкий холодный голос звукооператора:

— Стоните громче!..

Что это, как не проявление отвратительной цеховщины? Такой звукооператор с одинаковым настроением пишет и паровозный гудок, и музыку, и крики, и стоны, и смех — ему все равно!

А какие бои иногда разгораются между оператором и звукооператором при решении такой глубочайшей «творческой» проблемы: куда поставить микрофон! Надо ли нам, актерам, это слушать? И тактично ли отнимать у нас драгоценное время на такие междоусобные бои?

Сколько у нас ненужного шума и гама на съемочной площадке, сколько кустарщины и всяких досадных мелочей, которые убивают творческую атмосферу, отнимают много сил и здоровья у всех, мешают производству, мешают искусству! Появилась даже крылатая фраза в оправдание неразберихи и беспорядка: «Это же кинематограф!..»

Неужели, действительно, с этим нельзя вести борьбу? В театре, конечно, другие условия, но, повидимому, опыт Художественного театра в деле подготовки соответствующих технических работников для работы в искусстве недостаточно изучен руководителями наших киностудий. Нельзя принимать на киностудию, нельзя допускать на съемочную площадку людей, которые не любят кинопроизводства или не понимают важности своей профессии. Нужна повседневная воспитательная работа среди технического персонала.

Борьбу за творческую атмосферу нужно вести повседневно, систематически, никогда не сдавая позиций в этом важнейшем для судеб кинематографии вопросе. Нужно сближать между собой кинодраматургов, режиссеров, актеров и критиков. Да, и критиков, которые так необходимы киноискусству.

История русского искусства знает замечательные примеры деятельного, взыскательного, плодотворного содружества автора и критика.

Вспомним Стасова, который давал темы композиторам и живописцам, активно участвовал в их творчестве, глубоко анализировал их произведения в печати. Где у нас такие критики — требовательные, дружественные, страстно заинтересованные в судьбах кино?

Вот, например, недавно вышедшая монография А. Михайлова о Пырьеве. Холодом, равнодушием, схоластикой веет от этой работы, посвященной творчеству своеобразного, темпераментного и страстного художника.

Читатель находит здесь ряд систематизированных сведений (в общем, давно известных), беглый обзор исторической обстановки, в которой создавался тот или иной фильм, подробный пересказ картины, обилие цитат и множество комплиментов И. Пырьеву. Но читатель не постигнет сущности творческого метода И. Пырьева, не усвоит своеобразия индивидуальности художника. За литературно гладким повествованием монографии не чувствуется острого глаза наблюдателя.

Как правило, критики почему-то совершенно не интересуются тем, как снимался фильм и чего добился творческий коллектив, не ищут связи отдельных удач и поражений с предыдущими работами режиссеров, актеров, операторов и художников.

Недопустимо, когда про актера пишут, что он сыграл «тепло» или «свежо», «с душой» или «плохо», — и все. Можно же и обругать обстоятельно!..

Могут спросить: «Зачем подробно описывать процесс творчества?» Да хотя бы для одного того, чтобы молодое поколение училось на хороших и дурных примерах. Ведь если бы Белинский не написал об игре Мочалова, мы вряд ли что знали о сущности творчества этого актера.

* * *

Миллионы людей с нетерпением ждут нового подъема нашего киноискусства.

Всем нам, киноработникам, нужно смелее двигаться вперед и, создавая творческую атмосферу в кинопроизводстве, нужно быть ближе друг к другу.

Г. РОШАЛЬ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

ВЕЛИКОЕ НАСЛЕДИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНЕМАТОГРАФ

Вопрос экранизации литературных и театрально-драматических произведений, ставший сейчас весьма актуальным, издавна интересовал работников кинематографии. Надо сказать, что в жадной погоне за сенсацией, в борьбе с конкурентами кинематографические дельцы на первых порах существования кинематографа часто обращались к экранизации, меньше всего интересуясь при этом художественной ценностью экранизируемых произведений. Наряду с «оригинальными» киносценариями, в то время представлявшими малохудожественные шпаргалки для актерских и режиссерских импровизаций, портфели кинофабрик заполняли сценарии, упрощающие и вульгаризирующие классические произведения. Картины вроде «Приваловских миллионов» в России или «Камо грядеши?» в Италии были весьма мало похожи на свои литературные первоисточники. Вдобавок кинематограф, как известно, был немой, и даже в тех случаях, когда пытались повысить требования к художественности кинокартин и пробовали не только отыграться на названии, но в какой-то мере и передать подлинное очарование образов и ситуаций классических литературных образцов, эта немота кинематографа, конечно, не давала возможности полноценно осуществить такие попытки.

И все-таки в русском кинематографе в период немого кино, даже в дооктябрьский период, были некоторые удачи в постановке картин на основе классических произведений («Отец Сергий», «Пиковая дама»). Однако и эти наиболее удачные картины, конечно, быстро изживали себя; сейчас особенно ясно понимаешь, на какие уступки должен был идти зритель, чтобы воспринять ту или иную картину по большому роману или повести как адекватную первоисточнику.

В послеоктябрьский период немого кино был создан ряд значительных картин по литературным произведениям. Некоторые из них были на весьма высоком уровне, например, «Поликушка» и особенно великолепная картина В. Пудовкина «Мать» (сценарий Н. Зархи). Ряд своеобразнейших кинематографических приемов, которые были применены при создании сценария и постановке картины, сделали ее произведением высокого искусства, произведением, которым по праву гордится до сих пор наша советская кинематография. Монтажная интерпретация чудесной прозы Горького достигла здесь подлинного совершенства. Точным сочетанием немых кадров создавалась даже звуковая иллюзия. Пусть капли падали в безмолвной тишине, но воображение зрителей дополняло их монотонное немое падение звуком, усиливающим паузу. Да, как ни странно, звуком, усиливающим паузу в немом кино. Весенний лед не только изобразительно символизировал наступление на царскую державу идущих к освобождению масс — монтажное сопоставление было таково,

что вы слышалы могучую песню и громы сталкивающихся льдин, несмотря на молчание кадров. Таким образом, немая картина «Мать» была полна шумов, звуков, музыки, была полна горьковского звучания, хотя далеко не все было решено в горьковском сюжетном ключе.

Значительной удачей была также немая картина «Пышка». М. Ромму удалось передать самую сущность великолепной новеллы Мопассана и создать галлерею персонажей, таких же живых, полнокровных и остроочерченных, как и в литературном подлиннике. Природа, вещи, детали костюма, мимика, жест были настолько выразительны, что французская речь казалось само собой разумеющимся компонентом немого изображения. Недаром во Франции так высоко оценили эту удачу советского мастера.

Я не ставлю перед собой задачи анализировать исторические пути экранизации. Мне хочется только сказать, что соприкосновение с литературой в ряде случаев оказалось плодотворным даже для немого кинематографа и привело к созданию высоких произведений киноискусства. Будь то новелла Мопассана, или прекрасно экранизированный Кулешовым рассказ Джека Лондона («По закону»), или превосходно сыгранный Москвиным «Поликушка» — литературное произведение как бы начинало жить второй жизнью, волновало по-новому и по-новому привлекало внимание огромной аудитории. Но во всех этих случаях все-таки мастерам кино приходилось с огромным трудом преодолевать техническую ограниченность немого киноискусства.

С приходом звука, само собой разумеется, экранизация художественных произведений могла осуществляться на более высоком уровне, и результаты ее могли быть ярче и выразительнее.

В этом отношении наиболее показательна экранизация романа Фурманова «Чапаев». Когда мне первый раз пришлось написать о том, что «Чапаев» — это экранизация, я даже на минуту задумался. Ведь если быть вполне объективным, нужно признать, что произведение братьев Васильевых не только на уровне романа, но в чем-то, пожалуй, даже еще более выразительно и увлекательно, чем самый роман. Прежде всего это объясняется жизненно точной и непреложно убедительной фигурой Чапаева — Бабочкина. Многие из лично знавших легендарного комдива говорили мне, что экранный портрет далеко не во всем совпадает со своим прообразом. Однако кинематографическое решение сделало им еще ближе и дороже живого Чапаева, раскрыв в нем такие черты, которые они сами увидеть в свое время не сумели.

Звуковой кинематограф дал возможность полнокровно и полноценно выразить основную идею о народности героя. Читая роман, вы получаете огромное удовлетворение от его умного и благородного склада. Вам близок и дорог автор, которого вы чувствуете за простой и мужественной героикой его произведения. Но кино еще ближе сделало нам самого Фурманова. Хочется, чтобы каждая экранизируемая вещь получила бы подобную новую киножизнь. При всем том, что о «Чапаеве» было много написано и драматургия его подверглась довольно тщательному изучению, мне думается, что эта картина может быть еще и еще раз проанализирована с точки зрения путей экранизации романа.

Проблемы экранизации, связанные с возможностями звукового фильма, мне кажется, могут занять внимание большого количества критиков и искусствоведов и потребуют ряда исследований. Вовсе не претендуя на полноту решения, я хотел бы поставить только некоторые из существенных вопросов, связанных с экранизацией.

Мне уже приходилось говорить о том, что по собственному опыту я знаю допустимость разнообразных путей в экранизации того или иного произведения прозы или театральной драматургии. Мне самому некогда пришлось в сложном сочетании новелл Достоевского решать тему «Петер-

бургской ночи» и пытаться в «Деле Артамоновых» проникнуть в ткань произведения Горького, стараясь не нарушить ни стиля, ни системы образов, ни развития действия романа. Мне пришлось в короткое ложе односерийного фильма «В поисках радости» вложить огромную эпопею— «Бруски» Панферова, иногда обрубая при этом существенные части, даже имевшие решающее значение в романе. И я поэтому убежден, что никаких канонов, никаких менторских подсказок по поводу методики экранизации быть не должно. Назойливое обучение ныне здравствующих авторов экранизируемых произведений правилам кинематографической выразительности или применение этой методики выразительности к произведениям классиков — все это часто приводит к конфузу. Дело в том, что при экранизации каждый раз будет возникать новая кинематографическая выразительность, если только произведение верно экранизуется. Эта кинематографическая выразительность будет найдена в самом первоисточнике при тщательном его прочтении и верном киноистолковании.

И если, например, «Анна на шее» динамизирована и звоном колокольчиков троек, и музыкой бала, и песнями цыган, и пьяным гамом, то при многих удачах этого фильма, я думаю, что его кинематографический язык найден не в структуре самого произведения Чехова. Тут, пожалуй, было бы полезно в скромной тишине, в легких очерках рассказать о несчастной семье, о жалкой участи женщины, об испорченном эпохой человеческом существе. Разве обыденность этого падения требует карнавального многоцветия и весьма «динамичных» кинокадров?

Неправильные решения не должны нас обескураживать. Мы никоим образом не должны вставать на путь вдалбливания прописных истин и безапелляционных суждений по вопросам киноспецифики, так как, встав на этот путь, мы неизбежно наделали бы много ошибок.

Недалеко ходить за примерами. Многие весьма уважаемые люди говорили о том, что экранизация произведений театральной драматургии вредна для кинематографа, что только проза и новеллы могут лечь в основу фильма. Но как они ошибались!..

«Бесприданница», «Гроза». Ведь это пьесы. А между тем фильм Протазанова «Бесприданница» не является хроникальной пересъемкой сценической интерпретации драматургии Островского. В этом фильме с большой выразительностью показано, как кинематограф может найти свой собственный язык в новом раскрытии и драматического классического произведения. Разве не появились новые черты у Паратова — черты, соответствующие образу, задуманному Островским, но еще шире раскрывающие героя? Разве не углубляет этот образ прекрасная мизансцена, когда Паратов бросает в грязь под ноги Ларисе снятую с плеч шинель? Разве не дополняют представление о городе, выведенном Островским, тонко и умно найденные куски натуры, эпизодические персонажи? Разве не стала выразительной и по-новому острой судьба Ларисы — этой затворницы, продаваемой и покупаемой?

Крупные планы, монтаж, мимика и жест, уловленные объективом, разве не делают они этот образ, созданный Н. Алисовой, более близким и дорогим зрителю, чем в любом спектакле, известном нам?

Что касается «Грозы», то и в этом произведении В. Петрову с изумительным ансамблем—А. Тарасовой, В. Массалитиновой, Е. Корчагиной-Александровской, И. Зарубиной, М. Тархановым, М. Царевым, М. Жаровым, И. Чувелевым — удалось языком кино рассказать о «темном царстве». И опять-таки песня о судьбе чистейшей русской женщины, не согнувшейся, но сломавшейся в предгрозовой душной атмосфере, зазвучала на экране еще более выразительно и страстно, чем на сцене. В «Грозе» огромное значение имеют музыка, связанные с ней пейзажи, прекрасно найденные детали, говорящие о времени, о судьбе людей. И Катерина и все другие герои раскрываются на фоне таких густых красок и таких

ярких эпизодов своей эпохи, что и любовь этой женщины и поведение всех ее окружающих делаются для нас еще более понятными и нужными как воспоминание о страшном времени и как рассказ о правде человеческих чувств. «Гроза» недаром вошла в фонд любимых фильмов нашей молодежи, жизнь которой столь не похожа на судьбы героев Островского.

А до чего различна кинематографическая выразительность «Бесприданницы» и «Грозы»!

Романтические и патетические ноты звучат в «Грозе». Все замерло. Трагические кадры как бы написаны маслом. Жить в этих домах, похожих на крепости, за этими заборами, похожими на стены тюрьмы, под этими низкими потолками невозможно.

Тюрьма в «Бесприданнице» — другого характера: в кружевных тканях, накинутых на плечи Ларисы, в мелких деталях мещанского благополучия, окутывающих сетью душу человека и связывающих его по ногам и рукам.

И там и тут трагический конец. Подобно вольной птице, взмахнув крыльями, гибнет Катерина, и как бы в ответ на эту смерть грохочут громы начинающейся грозы. Лариса, обманутая жизнью, падает обессиленной на цепи у памятника.

Наряду с этим мы знаем ряд пьес, перенесенных на экран непосредственно со сценической площадки. В некоторых из них нас поражает актер, например, неповторимая игра Бучмы в «Украденном счастье», иногда радует находчивость режиссера, например, Кашеверовой в «Тенях», или превосходная работа операторов Магида и Сокольского в этой же картине. Но — увы! — эти перенесенные в кино спектакли никак не кажутся нам произведениями кинематографа. Кстати, именно об этом неоднократно говорят нам зрители. И даже такая, казалось бы, кинематографическая работа, как «Васса Железнова» Лукова, в целом превосходно решившая пьесу Горького, не воспринимается зрителем как кинокартина. Очевидно, дело не только в том, что введена натура или не введена, движется ли панорама, включены ли крупные планы. Я скажу больше, художественное впечатление от некоторых картин такого типа, как «Васса Железнова» или «Варвары» того же Лукова, весьма значительно. Но это другого типа художественное наслаждение. Я радуюсь мастерству тех или иных артистов и воспринимаю спектакль, как некое театральное произведение с элементами кинематографа в нем — и только.

Очевидно, для того чтобы получилась «Бесприданница», нужно пересмотреть весь строй произведения, нужен сценарий, а не просто режиссерский план. Этот сценарий должен отнестись к пьесе как к художественно-литературному материалу, то есть как к повести или роману. Киновариванты пьесы требуют такой же ее переработки, какой требует повесть или роман.

Если для «Ревизора» В. Петров не сумел, или не рискнул, или не нашел способа создать новый киносценарий, то и эффект от этой экранизации ни в коей мере не сравним с его же «Грозой».

У нас была кинокартина «Враги» и был фильм-спектакль «Враги». И надо сказать, что ни тот ни другой вариант еще не решил «Врагов» в кино.

А «Варвары», «Зыковы»? Неужели же они не будут киноинтерпретированы и мы удовольствуемся только заснятыми сценическими решениями этих драм Горького? А «Булычов»? Солнцева на высоком уровне перенесла на экран этот спектакль. Но, право же, «Булычов» еще ждет своей экранизации.

Если все сказанное относится к произведениям драматическим, то в еще большей мере — к произведениям оперным.

Опера в огромном большинстве случаев уже несет в себе элементы, взрывающие театральную коробку. Симфонические куски никакого решения не получают почти во всех известных нам сценических постановках

оперы, а ведь в этих кусках иногда заложена огромная эмоциональная сила, которая может быть переведена в дополнительный к обычному оперному либретто действенный материал. Он будет связан то ли с пейзажем, то ли с некоторыми процессиями, проходами. А иногда в музыке явственно слышны целые сцены, которые не могут быть изображены средствами театра: ряд морских сцен у Корсакова, сцены видения во многих операх, пейзажи у Мусоргского. Кроме того, масштабность большинства опер, особенно народных, просто не соответствует размерам существующих сценических площадок. И, безусловно, тот путь экранизации оперных произведений, на который мы вступили, обещает громадные достижения. При этом надо опять-таки помнить, что экранизация оперы ни в коей мере не является экранизацией оперного спектакля. Наши первые попытки в этом направлении — решение оперных отрывков не как фрагментов спектакля, а в виде самостоятельных киноэпизодов, воспроизводящих творческое ви́дение композитора, уже были с радостью приняты зрителем и даже деятелями оперных театров. Они с огорчением поняли, что театру пока еще не даны возможности подобного воспроизведения правильно истолкованных музыкальных кусков композитора.

По словам Н. Голованова, после того как он увидел в фильме «Мусоргский» сцену под Кромами, лавину всадников, мчащихся по безбрежью степей, ему показалась ее трактовка наиболее полно соответствующей музыке. Он очень сожалел о том, что театру пока не даны возможности такой интерпретации. Мне думается, что любое оперное произведение будет обогащаться перенесением его материала в кинематограф. Ведь если композиторы бывали вынуждены ограничивать свою музыку рамками действия, доступного для театральной сцены, то уж, во всяком случае, в замыслах хоров и особенно в симфонических кусках они всегда пренебрегали этими условностями. Вот тут-то кинематограф и может наконец осуществить многие, не осуществленные театром замыслы великих композиторов.

В нашей работе над «Алеко» мы, например, уже ясно почувствовали, какое своеобразие и полноту вносит инструментация пейзажа, неба, облака, воды, включенных в симфоническую оркестровку композитора. Постановка «Бориса Годунова», осуществляемая сейчас режиссером В. Строевой, как мне кажется, во многом значительно шире раскроет возможности кино в создании киноопер. Думается мне, что и попытка Л. Арнштама перевести балет в подлинное кинопроизведение также представляет большой интерес.

Правда, раздаются голоса, утверждающие, что реалистическое кино никак не может соприкоснуться с условным миром оперы. В жизни, мол, никогда не поют, а в опере поют, даже умирая. В балете же не поют, но зато и не говорят, к тому же делают страшно многих лишних движений, которые в жизни такой «защитник реализма» не видит. Но сошлемся на некоторые факты.

Как известно, одной из наиболее ярких и, я бы сказал, наиболее реалистических картин И. Пырьева была «Свинарка и пастух». Но как же относятся «защитники реализма» к тому, что в этой любимой народом картине герои изъясняются стихами, да еще при свинках, да еще по поводу поросят? Право же, удивляться условности художественного языка так же дико, как утверждать, что не может целая жизнь человека пройти за полтора часа кинематографического времени (именно так и утверждал в письме ко мне некий любитель точности по поводу фильма «Академик Иван Павлов»).

Ясно, что говорить стихами или петь — не значит нарушать реализм, потому что реализм определяется верностью правде, жизненностью конфликтов, глубиной раскрытия подлинного чувства. И, конечно, музыкально-драматургическая правда «Бориса Годунова» или «Хованщины» более

реалистична, чем (да простят мне некоторые наши драматурги!) прозаически изложенная сусальная фальшь или критиканский натурализм некоторых из их произведений.

Я позволил себе так долго остановиться на вопросах экранизации драматических и оперных произведений потому, что, как мне кажется, сейчас, после нашего пагубного увлечения механическим переносом на экран спектаклей некоторые кинематографисты, особенно молодые, могут подумать, что драматический и оперный материал целиком отданы театру. Между тем подлинная экранизация ряда драм и опер, безусловно, сбогатит нас.

Что касается экранизации прозы, то в этом направлении у нас сейчас работа развернулась достаточно широко. На студиях имеются уже подготовленные сценарии, пишутся новые.

В связи с этим уместно сделать несколько замечаний о емкости кинокартины.

Одно время у нас была в ходу теория, что кинематограф может воспроизводить только новеллы и что материал романа ему не доступен. Шли разговоры и о том, что если уж экранизировать роман, то его надлежит обязательно «дожать» до метража односерийного фильма. Вообще метраж, как некое прокрустово ложе, в которое должны укладываться инсценированные произведения, доставляет нам большие неприятности и, по совести, во многом мешает подлинно творческому раскрытию больших эпопей и романов в кино. Мне думается, кинематограф обязан стать на путь эпопей и больших романов. Где логика в том, что мы создавали двухсерийные фильмы, скрупулезно воспроизводя спектакль и боясь сократить иногда чрезмерно затянувшееся сценическое представление, и в то же время отвергали многосерийные экранизации всемирно известных произведений, определяющих пути мировой литературы? Ведь многие значительные произведения литературы неизбежно выглядели бы обедненными, будучи вжатыми в односерийные тиски. Почему нельзя, например, трилогию А. Толстого «Хождение по мукам» делать в нескольких сериях? Неужели же справедливо желание все три романа увидеть за полтора часа? Надо или не экранизировать вовсе или делать это полноценно, не боясь многосерийности, как не боялся ее сам А. Толстой, создавая свои романы. Неужели мы и «Войну и мир» начнем впихивать в две тысячи пятьсот метров? Или обрубим голову и ноги «Тихому Дону», лишь бы непременно выходила одна серия? Это непонятно. Установка на выпуск только односерийных кинопроизведений должна быть пересмотрена. Я убежден, что многим из наших мастеров хотелось бы отдать большой отрезок своей жизни, допустим, экранизации «Войны и мира» или «Тихого Дона» и работать над ними так же долго, тщательно и во всей полноте, как работали сами авторы этих произведений.

С другой стороны, факты показывают, что мы совершенно не умеем до сих пор справляться с короткометражными программами. Мы вынуждены иногда искусственно растягивать по сути дела двухчастную новеллу, чтобы не оказаться потом со своей короткометражкой вне репертуарной программы. Пришло время заботиться не только о создании короткометражек, но и о выпуске их или в виде стройных программ или в виде дополнения к программам. Мне думается, что необходимо создавать киносборники, составленные из новелл одного автора или посвященные одной теме, а также разнообразные программы, представляющие собой тип альманаха.

Большая удача «Шведской спички» К. Юдина показывает, что не длиной фильма определяется результат, а тем, что данная длина соответствует сюжетному построению кинопроизведения. Как бессмысленно кромсать «Войну и мир», так бесмысленно и растягивать в полнометражный фильм, например «Шинель» Гоголя.

Однако проблема емкости не решается расширением фильма до многосерийных картин и уплотнением в короткометражные. Ведущим и, наверное, долгое время господствующим типом фильма будет односерийный полнометражный фильм по оригинальным сценариям и по произведениям классической литературы.

Чтобы такой фильм в отпущенное ему экранное время был полноценно закончен и многогранен, нужно поставить перед сценаристами и режиссерами задачу поиска приемов, помогающих уплотнить время и не растерять при этом поэтический простор литературного произведения. Ведь важно не только изложить в односерийном фильме его содержание, но и сохранить свойственное ему своеобразие художественных приемов, найти его кинематографический эквивалент.

Если речь героя изобилует размышлениями, то смешно показывать только его поступки. Если вещь построена цепью новелл, то смешно терять это своеобразие.

Необходимо провести ряд экспериментальных работ, посвященных объему кинофильма.

Кстати, все больше и больше чувствуется необходимость какого-то теоретического киноцентра, может быть, академии, которая всерьез разрабатывала бы ряд существенных творческих проблем кинематографа при обязательном и непосредственном участии ведущих мастеров, работающих в различных жанрах нашего киноискусства. Здесь наряду с другими решались бы и сложнейшие проблемы методики экранизации произведений различных писателей.

Там, пожалуй, могли бы подбираться и материалы как теоретические, так и иконографические, посвященные большим писателям и отдельным их произведениям в связи с задачами киновоплощения.

Эта работа может частично осуществляться и в Институте истории искусств. Хорошо, если бы он провел исследования по вопросу о емкости кинокартин и организовал обсуждение на эту тему. Желательно также, чтобы в журнале «Искусство кино» более подробно, с примерами и сценарными отрывками, освещались бы проблемы экранизации.

Приведу хотя бы один пример того, о чем хотелось бы поразмыслить. Существует мнение, что кинематограф — это почти моноискусство, что лучше всего, когда в фильме действует один или два героя, в крайнем случае может быть добавлено еще несколько человек. Кто-то убеждал меня, что больше десяти экран уже не выдерживает, что при большом количестве действующих лиц, заполняющих кадры, они перестают быть персонажами, превращаются в схемы, значки.

Может быть, в этом есть какая-то доля истины?

Но ведь тогда должны просто опуститься руки, если подумать, например, об экранизации «Тиля Уленшпигеля» или того же «Тихого Дона». Кажется, и браться не стоит за такие многоперсонажные произведения!

Однако факты показывают обратное. В картине «Рим в 11 часов», например, запоминающихся персонажей сорок семь! И если бы сказать кому-нибудь до этой картины, что сорок семь живых людей вы увидите в одном фильме и запомните их с первого раза, то, пожалуй, это сочли бы за издевку. Между тем я проверил опытным путем, именно столько и запоминается с первого же раза.

В чем же дело? Вот и хотелось бы вдумчиво, обстоятельно, на большом количестве примеров, экспериментов проанализировать возможные в кинематографе системы действующих образов — от монодрамы до картины с огромным количеством персонажей, по-разному живущих и вместе с тем монолитно слитых в едином действии.

Следует поставить всерьез и по-новому вопрос о переплетениях новелл и о дикторских текстах в инсценировках. На сцене МХАТ «Воскресение» идет в сопровождении чтеца, который является в то же время дей-

ствующим лицом спектакля. Положительно необходимо продумать роль чтеца-диктора, представляющего автора и режиссера в киноварианте художественной прозы.

Емкость кинофильма может быть весьма расширена правильным использованием и внутреннего монолога, и авторской ремарки, и диторской иронии, и даже иногда диалогами только звучащих, но невидимых действующих лиц, диалогами-эпиграфами, диалогами, контрапунктически связанными с изображением.

Вопрос экранизации — подлинно творческий вопрос. И, конечно, главное в нем — идейная полноценность создаваемых произведений. Мне думается, все творческие возможности должны быть мобилизованы для того, чтобы фильм сделал еще более живым литературный подлинник. Образы и чувства, трактованные с позиций социалистического реализма, должны раскрывать в киноварианте основную тему, заложенную в экранизируемом произведении.

Значит ли это, что следует модернизировать литературные первоисточники, вкладывать в уста героев или в мысли автора собственные наши мысли? Нет, этого совершенно не нужно делать. В данном случае я говорю о социалистическом реализме, как о руководящем принципе для трактовки произведений, для вскрытия их глубинных прогрессивных тенденций. Подлинное знание марксистско-ленинской философии — только оно поможет верно разобраться в сложных структурах больших литературных произведений. Верно поняв, изучив и правильно определив пути экранизации данной вещи, нужно тщательным образом сохранить стилевые особенности каждого художника.

Если режиссер ставит Щедрина, а потом, к примеру, Блока, то нельзя в обоих случаях допускать однообразие своего режиссерского пера. Лицо режиссера сохранится, конечно, в только ему свойственных особенностях работы с актерами, в композиционном решении произведения, в общей атмосфере его. Но негоже неповторимое лицо классика подменять порой аляповато расписанной маской при помощи кинематографических эффектов. Путь экранизации — это путь глубокого проникновения в самую душу художника и раскрытия его произведения во всей сложности, порой противоречивости, а иногда даже вразрез с субъективными взглядами его автора. Как я уже писал однажды, не будем же мы подчеркивать в фильмах по Бальзаку его роялизм.

Художник-кинематографист создаст подлинно оригинальное произведение тем полноценнее, чем точнее он сумеет прочувствовать и раскрыть взятый им художественный объект.

Режиссер должен умереть в актере, как говорил Станиславский, и тогда он снова воскреснет на сцене в игре каждого из актеров, в правильном решении всей системы действующих персонажей, в композиции спектакля и т. д. Точно так же и при работе над литературным произведением кинохудожник должен вначале как бы слиться с автором, чтобы затем снова проявиться в фильме. Ведь трактовка произведения, метод отбора, метод сопоставлений и метод выявления все равно и при экранизации будут у каждого сценариста и режиссера свои.

Огромные просторы открываются перед нашим кинематографом в смысле возможности экранизации и произведений классической и современной литературы, нашей и зарубежной. Рядом с оригинальными кинопроизведениями, написанными драматургами кино и рождающими великолепные новые образы, должны появиться выдающиеся картины, созданные на базе великого художественного наследия литературы.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г. КРЕМЛЕВ

БЕЗ ДОГМ В ТЕОРИИ, БЕЗ ШТАМПОВ В ТВОРЧЕСТВЕ

Советское киноискусство всегда отличалось необычайной широтой и разнообразием тем и жанров; но силу и славу его у нас и на экранах мира прежде всего определяли образы подлинных героев и творцов новой жизни — простых людей советской эпохи.

За последние пять-восемь лет создано немало прекрасных произведений о подвиге советского народа в Великой Отечественной войне, о корифеях культуры — Мусоргском, Павлове, Глинке. Как же обстоит дело с главным — с образами современности? *

Хотя отставание киноискусства и признано всеми, однако утверждать, будто на этом его участке — пустое место, значит впадать в критический нигилизм (подобно тому, как это случилось недавно с некоторыми авторами, зачеркнувшими все достижения литературы последнего времени).

Нет, здесь были фильмы большего или меньшего идейно-художественного, воспитательного значения, тепло принятые и нашим зрителем и зарубежными друзьями; были картины, пусть не оставившие заметного следа, но сыгравшие известную положительную роль в свое время. Это «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Сельский врач», «Возвращение Василия Бортникова», так или иначе запечатлевшие некоторые стороны жизни советских людей; это «Суд чести», который увлек нас политической страстностью и остротой; это жизнерадостные «Кубанские казаки», «Поезд идет на Восток».

И все-таки советская общественность уже довольно долгое время справедливо обвиняет киноискусство в отставании. Речь при этом идет не только о совершенно недостаточном количестве фильмов,посвященных герою наших дней, но и о том, что даже лучшие из этих фильмов, воспроизводя правду, не схватывали ее полноты. Узость, ограниченность отражения ими жизни порой переходила в искажение правды — они выглядят бледными, далекими от совершенства, когда сопоставишь их с нашей безмерно богатой действительностью и с повышенными запросами народа, который не довольствуется частными достижениями киноискусства, более чем скромными по сравнению с былыми успехами.

Самым горьким в этом отставании является тот непреложный факт, что по глубине и богатству содержания, по яркости и жизненной правдивости изображения ни один экранный образ героя послевоенных лет не смог встать вровень с теми, в типических судьбах которых как бы воплощена живая история первых трех десятилетий развития советской страны, — вровень с Чапаевым, Максимом, Щорсом, депутатом Балтики профессором Полежаевым, старым мастером Бабченко, членом правитель-

* Статья написана до выхода в свет «Большой семьи», представляющей собой удачный опыт создания полноценных образов наших современников.

ства Александрой Соколовой, трактористом Климом Ярко, учителем Степаном Лаутиным, вступившей на светлый путь юной ткачихой Таней Морозовой, сталеваром и солдатом Алексеем Ивановым, героями молодогвардейцами.

Добившись за последние годы отдельных тактических побед, мы не приумножили славы кино, не нарастили его сил, не развили успеха на этом главном оперативном направлении.

Быть может, актеры, ранее создавшие замечательные образы и здравствующие поныне, находятся теперь «не в форме»? Нет, не истощилась их творческая сила, не оскудела талантами наша земля! К тому же поднялась, окрепла здесь, на актерских делянках, и молодая поросль. Правда, не порадовал буйными всходами режиссерский клин — видать, прошла здесь полоса неурожайных лет; но ведь за это же время и «старики», повернувшись к другим темам и жанрам, не раз доказывали зрелость своего мастерства. А вот где плохо, так в кинодраматургии! И сейчас, накануне Второго съезда советских писателей, говорить об этом надо со всей остротой.

* * *

В ряду многих причин, из-за которых новые произведения не смогли подняться до уровня нашей киноклассики, значительное место занимали заблуждения и предрассудки, мешавшие авторам многосторонне разрабатывать образы героев, в частности, правильно изображать взаимоотношения второстепенного и главного, личного и общественного. Особенную стойкость эти предрассудки приобрели в период длительного засилья в нашем кино историко-биографической тематики.

Что же это за предрассудки?

Буржуазное кино, обращаясь к биографии выдающегося человека, традиционно проявляло преимущественный интерес к его частной, интимной жизни и главным образом ко всякого рода пикантным подробностям ее. Под знаком принципиальной борьбы с такой традицией и рождались первые советские фильмы-биографии.

Но, справедливо восхваляя новаторскую миссию новорожденных, мы делали это подчас с таким безудержным усердием, что правильную в основе мысль вскоре довели до абсурда. Негативно формулированная отличительная черта превратилась в единственный конструктивный принцип: отсутствие у героя личной жизни стало считаться «законом жанра», едва ли не такой же естественной условностью, как отсутствие речи в балете.

По этому «закону» киногерой отдавал свою любовь всему человечеству, отдавал без остатка — на отдельную женщину ее уже не хватало.

Вот герой фильма «Александр Попов» прогуливается с милой курсисткой Раечкой. Лирические сумерки, окутавшие набережную, предвещают: сейчас произойдет объяснение. Однако и сейчас — Раечке, и позднее — жене Раисе Алексеевне — Попов объясняет только одно: как по-новому использовать электромагнитные волны...

Исключительно для бесед на научные темы и введен в фильм женский образ!

Что это — случайность? Но вспомним: почти ни у кого из коллег Попова по другим фильмам мы вообще не видели жен.

А кто из этих киногероев влюблялся, ревновал, справлял свадьбу, был счастлив в браке, радовался рождению детей?

Никто!

Можно подумать, будто великую русскую культуру создавали бесплотные аскеты — прежде чем взойти на экран, каждому предстояло совершить обряд очищения от земных помыслов и греховных дел.

Нет, об очищении здесь говорится не в переносном, ритуальном, а в технологическом смысле слова: киногероя и в самом деле последова-

тельно, на всех этапах создания фильма, очищали от родственно-бытовых связей (лишь двум-трем разрешили иметь мать, да некоторым — сестру). Доказательством служит хотя бы такой анекдотический факт.

Ночью, после утомительного доклада, герой фильма «Жуковский» возвращается домой (не отдохнуть в семейном кругу — ни в коем случае! — а только «позаниматься еще немного»).

— Леночка спит? — спрашивает он у сестры.

Какая Леночка? Зритель слышит о ней первый (и последний!) раз. Может быть, это жена? Но странно, почему же тогда сестра отвечает: «Спит. Я с ней весь день гуляла». Похоже, что это дочь? Однако герой не женат. Правда, ученый интересовался пернатыми, но не аист же все-таки принес ему ребенка?

Напрасно пытался расшифровать этот ребус заинтригованный зритель. Разгадка скучна: где-то в исходных вариантах сценария были, видимо, и жена и дочь, а реплика в фильме — это как бы «неликвидный остаток», след очищения, незавершенного по небрежности авторов. А ведь так до сих пор и гуляет «недочищенная» Леночка по экранам...

Разумеется, познавательное значение в той или иной мере присуще каждому, даже самому слабому в художественном отношении биографическому кинофильму, ибо от него прежде всего требовалась научная достоверность.

Вот что и путало иных авторов! В стремлении полнее изложить научно-объективные данные о герое они впадали в такой объективизм, что почти полностью самоустранялись и сводили свою роль к добросовестному воспроизведению фактов и событий, плетясь у них на поводу, а не распоряжаясь ими по праву художника. Педантично понятая историческая правда порой господствовала над правдой искусства, еле теплилась творческая фантазия, рассудочность замораживала эмоции, фактография и хроника подменяли драматургию.

Принимая плановую предрешенность запуска в производство научно апробированного, от всего «лишнего» очищенного и редакторами зашторенного сценария за гарантию художественного успеха, эти авторы сплошь и рядом воздерживались от решения каких-либо «дополнительных» творческих задач.

Но наука, вполне законно интересуясь главным в выдающихся людях — сутью их жизненного подвига, историческим смыслом их деяний, вправе абстрагироваться от второстепенного — от личных судеб героя, от его характера, быта; в искусстве же это главное не существует без второстепенного!

Теперь, вероятно, для всех уже очевидно, что и относительное «перепроизводство» фильмов-биографий, и многие их пороки и ошибки были прямой или косвенной данью культу личности. Но должно стать очевидным и другое: рвение вольных и невольных служителей этого культа с неизбежностью приводило к тому, что именно личность-то героя и исчезала из искусства — она покрывалась «мраморной слизью», под гнетом «бронзы многопудья» мертвели ее живые человеческие черты.

Экранные образы простых советских людей оказались восприимчивыми к недугам исторических киногероев.

Привыкнув к отсутствию на экране всяких признаков личной жизни, мы, помнится, даже сочли какой-то творческой «дерзостью» режиссера поцелуй молодых героев «Кавалера Золотой Звезды». И тут же спохватились: а ведь оный поцелуй почему-то и впрямь совсем было исчез из наших фильмов!

Впрочем, хоть и порывался тот же Сергей Тутаринов поскорее оформить свои отношения с Ириной, так ведь и не хватило на это метража: то посевная горячка, то нелады с электролинией — н е д о л и ч н ы х д е л!

Знакомый мотив. Значит, как и для великих людей прошлого, женитьба для сельского активиста наших дней — лишняя, нестоящая деталь кинобиографии...

Читая любимого поэта, мы соглашаемся с ним, что любовь в наши дни — «пограндиознее онегинской любви». А есть ли тому подтверждение в фильмах?

Нет, любовь советских людей выражена там робко, тускло и удивительно косноязычно. И не только она, но и любые человеческие чувства (кроме общественных, гражданских), и повседневные треволнения, заботы и радости, и личный быт, словом, все, что подпадало под рубрику «частная жизнь» и считалось недостойным серьезного отношения большого художника.

Вот Семен и Анфиса («Кавалер Золотой Звезды»), затеяв свить свое гнездо, наметили на участке место для хаты, колодца, курятника и принялись копать погреб. Работа спорилась, пока не появился Сергей Тутаринов.

— Зачем вы роете это кубло? Или в единоличники (?) собираетесь записываться? — издевается он, будто и сам верит, что колхозники-то безусловно не нуждаются в погребе и колодце, ибо проживают... в гостиницах с водопроводом и рефрижераторами...

— Ну как же без своей хаты? — смущенно оправдываясь (!), спрашивает Семен.

У авторов нет ответа. А вопрос вполне уместный и резонный, особенно из уст бывшего фронтовика, который осел на землю в чужой станице и обзавелся семьей. Вместо ответа Сергей, не скупясь на сарказм, рисует страшные картины того, как Семен свернет из «быстрины» в «затишье» и почему-то обязательно «прирастет пуповиной» к своей хатенке.

Под напором фронтового друга Семен умолкает. Но зритель, поверивший Семену (в искренном исполнении артиста А. Чемодурова) и вошедший в его положение, пытается разобраться и продолжает раздумывать: «Все-таки, как же без хаты-то?»

— А разве в этом красота нашей жизни? — риторически возражает в унисон авторам Сергей. Ведь вот сам он, по верному определению его сестры, живет «на колесах», «день и ночь мотается», а потому хочет, «чтобы и Семен так жил».

Домовитая и работящая молодая чета проштрафилась. Естественные для Семена личные заботы оказались несовместимыми с ходячим представлением о колхозном киногерое, а потому были посрамлены пафосом речей Сергея.

Пристыженный Семен, оставив погреб недокопанным, идет на строительство канала.

Анфиса, показавшись после этого в замечательной жанровой сценке с соседками, мелькает затем один раз у экскаватора и исчезает из фильма. А жаль! В исполнении Т. Носовой Анфиса великолепна. Она такая земная, безыскусственная, непосредственная! А ее желание «жить по-людски» и простые мечты о семейном счастье настолько понятны и близки массовому зрителю, что надо сказать прямо: нетактично высмеяли их авторы!

Заметим, что и в «Судьбе Марины» постройка дома тоже изображена как проявление «собственнического свинства». Странно: государство идет навстречу индивидуальному жилищному строительству на селе, а у художников на этот счет особое мнение — они упорно внушают, что колхозникам-де этим заниматься непристойно...

Неизвестно почему, общественные начинания (будь то строительство гидростанции или защита колхозных посевов от заморозков) изображаются непременно как альтернатива устройству личного быта. Предлагая зрителям выбирать: «либо — либо», драматурги и режиссеры на-

прасно увлекаются мнимой остротой такого искусственно воздвигаемого ими «антагонистического конфликта». И ведь кого из них ни спроси, каждый обязательно заявит, что у советских людей личное и общественное находятся, мол, в неразлучном единстве, органической цельности или даже гармоническом слиянии. Но в каких красивых выражениях ни варьируют они эту зазубренную формулу, единство-то, по сути дела, чаще всего сводят к дурному тождеству.

А совсем недавно раздался и открытый призыв... вообще стереть всякие грани в искусстве между личным и общественным! Это странное предложение прозвучало со страниц «Литературной газеты» (№ 102, 26 августа 1954 года) в статье Н. Соколовой «Не обеднять жизнь!» Правильно возражая против подмены одних штампов другими, Н. Соколова «сожалеет» о том, что в ленинградском сборнике литературно-критических статей «Великая сила труда» ей встретилось деление интересов человека на «трудовые», «производственные» и «личные»; она недовольна, что «сохраняется все то же примитивное, метафизическое, глубоко неверное раздвоение единого потока жизни». Н. Соколова весьма решительно требует «уничтожить самое деление, покончить с ним раз и навсегда», ибо «жизнь нераздельна»!

Что ж, в жизни действительно встречаются люди, которые так же презирают правило формальной логики («а» не есть «б»), так же слишком буквально истолковывают единство личного и общественного — это, мол, одно и то же! Они уже на практике уничтожают их «примитивное деление» и настолько перестают отличать одно от другого, что... попадают под суд за присвоение социалистической собственности.

В искусстве теоретическая путаница с этими понятиями, проповедуемая Н. Соколовой, конечно, не подлежит юрисдикции судебных органов, хотя и приносит немалый вред творческой практике. Когда художник подменяет здесь единство тождеством, да еще таким, в котором одна сторона («общественное») без остатка поглощает другую,— это уже чистая метафизика, софистика, все что угодно, но никакая не диалектика.

Подобная теоретическая путаница неизбежно ведет к искажению жизненной правды и подтачивает основы нормальных отношений искусства к действительности.

Это становится особо ощутимым, если художник путается в решении той же проблемы, выйдя за узкие рамки семейных отношений своих героев.

В «Кавалере Золотой Звезды» С. Бабаевский в свое время впал в такую ошибку, характерную тогда и для некоторых практиков колхозного строительства. А талантливый постановочный коллектив, руководимый вдумчивым и чутким художником Ю. Райзманом, во многом обогатив роман при экранизации, к сожалению, не сумел исправить этой ошибки писателя, не внес в фильм коррективов, которых уже явно и настоятельно требовала жизнь.

Кто такой Рагулин? Это крепкий колхозный вожак, рачительный хозяин артельного добра. Не в пример преступно легкомысленному Артамашову — гуляке и транжиру, он сделал своей первой заповедью заботу об укреплении общественного хозяйства как главного для колхоза. Но, от вящего усердия перегибая палку в этом своем правильном стремлении, он совершенно неправомерно п р о т и в о п о с т а в и л второстепенное главному, увидев непримиримую б о р ь б у противоположностей («либо — либо») там, где в действительности должен был обнаружить их е д и н с т в о. И этот искусственно сконструированный «антагонистический конфликт» разрешался тем, что одна сторона поглощала другую: Рагулин целиком ликвидировал личное хозяйство колхозников, отобрал у них приусадебные участки.

В первом рассмотренном нами таком конфликте между личным и общественным, олицетворенном в столкновении Семена, Анфисы — с одной стороны, и Сергея — с другой, дело как будто кончилось всего лишь недолговременной обидой одной Анфисы. Действия Рагулина затрагивали уже интересы множества семей. Мало того, вопрос-то ведь шел о личной собственности колхозников, существование которой не только предусмотрено Уставом сельскохозяйственной артели, но и гарантировано Конституцией СССР.

Как же протекала деятельность Рагулина?

«Дело дошло не только до бабских слез, но и до райпрокурора», — с усмешкой признается он.

Развенчано ли это недопустимое пренебрежение советской законностью, это барски высокомерное отношение к «бабским слезам», к живым нуждам людей?

Вот один из персонажей обвиняет Рагулина в том, что тот «преждевременно коммунизм устанавливает». Обвинение как будто правильное. Но кто его предъявляет? Хохлаков, человек с подмоченной репутацией! Значит, над этой правильной мыслью зрителям предлагается иронизировать, как над выражением косности и рутины!

Словом, симпатии авторов романа и фильма безоговорочно на стороне Рагулина. А ведь он не понял политики партии, он был убежден, будто личное хозяйство колхозника, даже существующее в пределах норм, представляет какую-то опасность для социалистического строя.

Эту ошибку авторов романа и фильма можно отнести к тому ряду случаев, наблюдавшихся в произведениях о колхозной деревне, когда «разработка живых и правдивых образов страдала от облегченного авторского подхода к разрешению жизненных конфликтов и столкновений», как отмечено в резолюции президиума правления ССП «Об ошибках журнала «Новый мир».

Не удивительно, что такой образ, несмотря на огромное актерское обаяние В. Ратомского, не смог завоевать симпатий в массах колхозного зрителя.

Про людей, подобных Рагулину, было сказано ясно: ущемляя личные интересы, они наносили ущерб не только колхозникам и колхозу, но и государству. С такой же ясностью необходимо понять и ошибку многих художников: растворяя все личное, частное в общественном, они наносили ущерб искусству, ибо тем самым сеяли разлад между ним и житейским опытом зрителя.

Еще более широкий аспект той же проблемы взаимоотношения частного и общественного был в «Кубанских казаках». Здесь под «частным» взято уже не единоличное, а колхозное, а под «общественным» — государственное.

Ворон ради выгод своего колхоза стремится удержать на ярмарке высокие цены; Пересветова же проявляет широкое понимание вопроса и сбивает цены Ворона.

Тут все правильно: на первом месте действительно должны стоять интересы государства, его неизменная политика снижения цен.

А вторая сторона вопроса? Она просто сброшена со счетов.

Но ведь Ворон при всех своих ошибках (которые в комедии мотивированы только его характером — упрямым, норовистым) был в чем-то и прав: ведь он бился за материальные интересы колхоза, за его доходность. А вот эта правота никак не выявлена фильмом. Наоборот, Ворона поддерживают только отдельные чудаки, отсталые люди, а масса же, подсмеиваясь над их отсталостью, жертвует своими частными, «местническими» интересами с веселым энтузиазмом.

Веселиться же, собственно, было нечего.

Подметив в жизни сложное, противоречивое явление — борьбу вокруг цен на колхозных ярмарках, авторы заинтересовались таящейся здесь возможностью драматургической разработки. Но — грех да беда на кого не живет! — видимо, та же распространенная путаница в понимании «единства» помешала им глубже изучить это жизненное явление и увидеть пути его возможного развития в современных условиях.

В реальной жизни понадобилось известное время, чтобы вскрылась ошибка: нельзя было так непримиримо п р о т и в о п о с т а в л я т ь интересы государства и отдельного колхоза, нельзя было и решать этот конфликт так односторонне — исключительно и целиком за счет колхоза, за счет колхозников.

А более глубокое, объективное, свободное от всякого рода предвзятых и путаных концепций познание заинтересовавшего явления, вероятно, своевременно привело бы авторов к пониманию его сущности: речь шла о материальной заинтересованности предприятия и каждого работника в результатах труда — то есть об одном из коренных принципов социалистического хозяйствования!

Легкомысленное нарушение этого принципа, как стало потом очевидным, было не последней причиной отставания ряда отраслей сельского хозяйства. Выявив это, государство действительно не пошло на повышение розничных цен; но оно и не призывало колхозников целиком отказаться от их личных интересов, а приняло ряд серьезных мер: повысило заготовительные и закупочные цены, уменьшило нормы обязательных поставок. И партия по этому поводу еще раз напомнила, как Ленин указывал, что социалистическое хозяйство надо строить не на энтузиазме непосредственно, а при помощи энтузиазма, рожденного революцией, на личном интересе, на личной заинтересованности, на хозрасчете, ибо иначе нельзя подвести к коммунизму десятки и десятки миллионов людей.

Хорошо, что комедия (не только же ради чудесных песен она была поставлена!) обратилась к серьезному и важному вопросу, который лично затрагивал миллионы зрителей. Но вряд ли их убедило решение вопроса, основанное на традиционном для искусства, принципиально пренебрежительном отношении ко всему личному, частному.

Как укоротилась от этого жизнь во многом удачного фильма!

Есть в «Кубанских казаках» и сугубо личные, лирические мотивы. В какой связи находятся они с мотивами общественными?

Спор из-за цен между Вороном и Пересветовой развивается параллельно забавной истории их любовных отношений. А судьба молодой пары — Даши Шелест и Николая Ковылева — поставлена в прямую зависимость от исхода испытаний рысаков двух соревнующихся между собой колхозов... Такой параллелизм, видимо, призван убедить зрителей, что личное повинно подчиняться общественному!

Как ни наивен этот прием, он почему-то особенно излюблен многими нашими комедиографами. Иные из них заставляют героев разводиться из-за споров о плане севооборота, другие, напротив,— совершать трудовые подвиги на почве любви и ревности.

Почему, скажем, в «Щедром лете» захиревшая животноводческая ферма вдруг превращается в образцовую? Да потому, что передовая колхозница Вера Горошко, по водевильному недоразумению мучаясь от неразделенной любви, безосновательно приревновала бухгалтера к своей закадычной подруге и, желая быть от нее подальше, переводится на ферму. Вот, оказывается, как легко ликвидировать отставание животноводства!

Серьезная попытка изобразить личное и общественное в жизни современных колхозников без такой наивно прямолинейной зависимости заключена в «Возвращении Василия Бортникова». Но и здесь из-за авторского

просчета отсутствует разумная мера взаимосвязи этих двух начал: рядом с крепкими узлами сюжета (острая семейная драма) кажутся лишними слабые эпизоды общественно-производственной деятельности героев (надуманная «проблема соосности в тракторах»).

Личная трагедия Степана Мохова придала ему, так сказать, достаточный запас прочности: техника не подмяла под себя героя. А вот от инженера Натальи Дубко ничего не осталось, кроме заботы о тракторах. Здесь, как и в других «производственных» фильмах и особенно пьесах, личность исчезла в результате своеобразной механизации — м а ш и н а з а м е н и л а ч е л о в е к а.

Советский художник, изображая технику, должен бы показывать, как машины, умножая материальные богатства социалистического общества, облегчают труд работников, освобождают им время для разностороннего развития, для более полного удовлетворения духовных запросов. Но когда на сцену или экран попадала вполне современная машина, она почему-то вела себя по отношению к герою подобно своим далеким предкам: приковывала его к себе каторжной цепью, превращала в свой придаток, отчуждала его время, высасывала все жизненные соки и обрекала на полное духовное обнищание...

Именно так в «Донецких шахтерах» расправляется угольный комбайн со своим создателем инженером Трофименко. Будто отмежевываясь от грехов персонажей второй серии «Большой жизни» — болтунов и бездельников, за которыми числились «многократные выпивки... любовные похождения, ночные разглагольствования в постели», Трофименко не знает отдыха, отказывается от пищи и вместе с молодой женой, прибывшей к нему после долгой разлуки, ночь напролет склонившись над чертежами, разглагольствует... о дефектах комбайна. (Как это напоминает Александра Попова и других!)

Правда, об этом уже писалось не раз. Более того, уродство подобной «механизации» успело стать притчей во языцех не только в кругах деятелей советского искусства. Злоключения автора и редактора «производственного романа» высмеивает, например, в одном из своих короткометражных выпусков («Любовная история») издаваемый в Германской Демократической Республике сатирический киножурнал «Еж». В польском иллюстрированном журнале «Swiat» (№ 15, 1954) помещена серия остроумных карикатур «Пора любви». На одной из них художник Е. Флисак нарисовал молодого человека, который, оживленно жестикулируя, с увлечением рассказывает девушке о какой-то новой гигантской машине, делающей двенадцать тысяч оборотов в минуту! Парочка эта сидит под живописным дубом на скамейке (спиной к зрителю). А на переднем плане обливается слезами от сознания своей беспомощности амур. Его колчан пуст — все стрелы уже торчат в спине молодого человека, но ни одна не пронзила цель: сердце оратора неуязвимо!

Как видим, порок «производственных» романов, пьес и фильмов получил довольно широкое распространение и встречает дружный отпор. Нет нужды анализировать такой порок, когда он проявляется в «творчестве» ремесленников-приспособленцев. Важно не только высмеять его, но и понять, как же это получается в других случаях, когда благое намерение показать увлеченность хороших людей научно-техническими проблемами воплощалось (против воли авторов!) в фигуры, подобные Дубко и Трофименко, которые так и просятся на пародию. И думается, что в понимании такого парадокса поможет следующий пример.

Вспомним, как один из героев рассказа О. Генри «Справочник Гименея» — некий Пратт, домогаясь руки вдовы Сэмпсон, воздействовал на нее не поэзией, как его незадачливый соперник, а ученостью. Сам он, правда, таковой не обладал, но, проштудировав дешевый «Справочник

По Всем Отраслям Необходимых Знаний», сумел предстать перед миссис во всем блеске:

«— Сядем на это бревно у дороги и забудем о бесчеловечности и развращенности поэтов. В длинных столбцах удостоверенных фактов и общепринятых мер и весов — вот где надо искать красоту. Вот мы сидим на бревне, и в нем, миссис Сэмпсон, заключена статистика более изумительная, чем любая поэма. Ко́льца на срубе показывают, что дерево прожило шестьдесят лет. На глубине двух тысяч футов, через три тысячи лет оно превратилось бы в уголь. Самый глубокий рудник в мире находится в Киллингворте, близ Ньюкестля... Если порезана артерия, стяните ее выше раны. В ноге человека тридцать костей. Лондонский Тауэр сгорел в 1841 году.

— Продолжайте, мистер Пратт, продолжайте, — говорит миссис Сэмпсон, — ваши идеи так оригинальны и успокоительны. По-моему, нет ничего прелестнее статистики...»

Обилие научно-технических сведений, выпаливаемых без всякой последовательности, но с явным намерением растопить сердце вдовушки, ее обещающая отзывчивость, мотивированная вспыхнувшей ни с того ни с сего склонностью к статистике, — все эти несуразности безошибочно достигают цели, которую ставил юморист: комедийный эффект почти автоматически возникает из несоответствия бытовой, лирической ситуации научно-техническому наполнению беседы.

А ведь как раз такое несоответствие чаще всего и создают авторы «производственных» пьес и сценариев, когда не находят иных способов хоть как-нибудь оживить и сдобрить сухую материю избранной ими, но творчески неосвоенной темы. Удивительно ли, что непредусмотренный авторами подтекст, переполняющий подобные ситуации, неизменно вызывает у зрителя смех?

Пример из О. Генри позволил нам уяснить, так сказать, технологию расхождения между субъективным намерением автора «производственного» сценария и объективным результатом. Причина же такого расхождения лежит в ошибочности самого намерения, вернее — в предрассудках, повлиявших на авторское задание.

Лучшие наши фильмы о современности, из которых привлекались здесь примеры отдельных ошибок, несут в себе, безусловно, правильную мысль: главным в жизни советских людей действительно является общественно-трудовое начало. Однако изображали-то его авторы не г л а в н ы м, но по сути е д и н с т в е н н ы м; а все личное (находящееся на самом деле в сложном взаимодействии с ним) попросту пренебрежительно отвергали. Вот от такого упрощенчества и рождалась фальшь: из колхозных фильмов выпадало то, что называют «краеугольным камнем колхозного строительства»,— принцип правильного с о ч е т а н и я общественного и личного при подчинении личного общественному; если герои обретали счастье в труде, то только в з а м е н «предосудительного» семейного счастья; производственная деятельность советских людей принимала прямо-таки маниакальный характер, вместо их живых портретов порой возникали карикатуры.

Одна из причин такой односторонности коренилась и в том, что художники, подобно иным экономистам, находились под гипнозом ошибочной трактовки «приоритета производства» и игнорировали его цель — потребление. В особом павильонном мире, «идеже несть болезни и печали, ни воздыханий», наших современников обеспечивали комфортом и роскошью, чуть ли не исходя уже из принципа «каждому по потребностям». Поэтому, скажем, «болеть» о телевизоре или холодильнике, печалиться о средствах на обновку, а тем более «воздыхать» о бальном платье или модных чулках разрешалось только персонажам комедийным,

отрицательным. Справедливо ли? Ведь эти чувства, ханжески изображаемые как «низменные», «мещанские», столь знакомы зрителю! Ведь не для «мещан», а для него, рядового советского человека, специально обязали сейчас нашу промышленность внедрять красивые и изящные фасоны и модели одежды, больше выпускать и отделочных деталей для платьев, и обуви из лаковой кожи, замши, белого шевро, и посуды, хрустальных изделий, декорированных золотом или в цвете рубина, изумруда и т. п.

Уже если такие задания включены в государственные планы, уместно ли киногерою попрежнему рисоваться тем, будто он «выше» всего этого и не снизойдет, мол, до интереса к презренным бытовым мелочам? Новые фильмы, не в пример прежним, должны показать не готовое изобилие, а непреклонную волю народных масс к его созданию. И пусть киногерой не сочтет зазорным обнаруживать свои растущие личные потребности — и материальные и духовные: пора и экрану полным голосом заявить, что их максимальное удовлетворение и является целью социалистического производства, основным законом нашего общества.

С предсъездовской трибуны «Литературной газеты» (№ 105, 2 сентября 1954 г.) писатель Григорий Медынский заявил о взволновавшем его наблюдении:

«Одной из тревожных черт нашей литературной жизни последнего времени является шарахание некоторых товарищей из одной крайности в другую».

Нельзя не согласиться с этим заявлением, не разделить тревоги писателя! Можно лишь добавить, что и в искусстве, в частности в кинематографии, привычка шарахания становится для иных людей второй натурой. Любители таких эволюций всегда оживают при резкой критике каких-либо недостатков, причем впадение в крайность подчас достигает угрожающих размеров бедствия, для ликвидации которого требуется мобилизовать внимание и силы общественности.

Рекорд и пальму первенства, если не геростратовы лавры, завоевал в этом отношении тот критик, который, явив собой классический пример шарахания, вскрыл бесконфликтность даже в невинных детских стишках, рассказывавших о том, как встало рано солнышко и гулять отправилось, и на нашей улице в с е ему п о н р а в и л о с ь... Как же это отважилось светило на такое легкомыслие, если критику-то многое на нашей улице не нравится?

Только шараханием вызвана и неприязнь, которую выразил по поводу любых сцен колхозного изобилия автор статьи в «Новом мире» критик Ф. Абрамов, требующий замены таких сцен обязательным изображением недорода и падежа скота из-за бескормицы. Абрамов проявил такую неуемную страсть к конфликтам, что в «Кавалере Золотой Звезды» усмотрел криминал даже в эпизоде свидания Семена с Анфисой: сначала-де Бабаевский правильно делает, что не приводит Анфису на свидание (назревает конфликт!), но потом пугается остроты и все-таки поспешно приводит, примиряет Анфису с обидившимся было Семеном, чем якобы и лишает произведение конфликтности, жизненной правды...

Разумеется, при трезвой оценке того же фильма «Кавалер Золотой Звезды» надо признать бесспорным, что выраженная с большим размахом, праздничная, масштабная и красочная финальная сцена — торжество открытия электростанции — далека от лакировки и является естественным, правдивым завершением замысла. Жизненная и художественная логичность финала подготовлена и подкреплена лучшими режиссерскими сценами фильма, отражающими радость, красоту и величие коллективного труда; эти сцены — сплав леса в Чубуксунском ущелье, слет станичников района («Запорожская Сечь!»), разгар строительства канала — вместе со

многими замечательными актерскими достижениями и делают «Кавалера Золотой Звезды» значительным произведением киноискусства.

В пылу разгрома «теории бесконфликтности» к числу картин, лакирующих действительность, довольно единодушно были целиком отнесены и «Донецкие шахтеры». Думается, что такое мнение — несправедливо и нуждается в пересмотре.

Конечно, фильм этот статичен. Он страдает вялостью действия, ибо его конфликт, как движущая пружина сюжета, ослаблен, драматургически не развернут. Старое и новое в жизни Донбасса даны не в борьбе, а лишь в сопоставлении — в сравнении изолированных друг от друга эпизодов, в пейзаже, в репликах.

И вместе с тем зарисовки старого и нового сделаны с большой художественной силой. И экранные реставрации полотен Н. Касаткина, и свадьба в собачеевском бараке, и проводы красногвардейцев, и юбилей старика Недоли, и волнение кадрового горняка Петровича, спустившегося в шахту после многолетнего перерыва,— все это в равной степени исторически и художественно достоверно и правдиво.

Именно сила правды, запечатленной этим хотя и не совершенным в драматургическом отношении кинопроизведением, и вызывала шум, которым сопровождалась демонстрация его за рубежом. Когда на экране нью-йоркского кинотеатра «Стэнли» впервые появился фильм «Донецкие шахтеры», на него ополчились рецензенты большинства местных буржуазных газет. Характерно при этом, что они, как сообщал корреспондент ТАСС, почти не касались художественных недостатков, то есть наиболее уязвимой стороны фильма, но стремились всячески его охаять. Газеты не скрывали тревоги и раздражения именно по поводу того, что американских зрителей привлекает знакомство с условиями жизни и труда советских рабочих.

А вот орган демократических кругов газета «Дейли компас», давая высокую оценку фильму, подтверждала цифрами, что по технике добычи угля американские шахты не могут выдержать сравнения с совершенной техникой угольной промышленности Советского Союза, и свидетельствовала, что еще до внедрения угольного комбайна советские шахты «были куда чище и более благоустроены, чем наши метрополитены». Газета «Дейли уоркер», комментируя враждебные выпады буржуазных кинорецензентов, объясняла их злобу тем, что фильм ярко показывает преимущества социалистической системы перед капиталистической.

Не ясно ли, с какой ответственностью и политической чуткостью должен анализировать советский критик недостатки картины (не забывая и о ее достоинствах!), прежде чем бросить ей обвинение в лакировке и не шарахнуться при этом в пагубную крайность?

От крайностей необходимо предупредить и при рассмотрении проблемы личного и общественного. Люди, охочие до шарахания, уклоняясь от преодоления порочности историко-биографических и «общественно-производственных» фильмов, торопятся вообще поставить крест над такими произведениями, как таковыми.

Эта опасность не выдумана, вопрос действительно требует настороженного внимания: новые авторские заявки пестрят проблемами любви, семьи, морали, быта, а студии испытывают острейшую нехватку в сценариях о труде рабочих и колхозников.

Из-за обилия аварий «производственных» пьес и сценариев не в меру осторожные авторы начали уже считать «лихачеством» даже простое упоминание о технике.

У критиков и авторов стало модным противительное суждение: художнику-де интересен человек, **но** не машина!

В свое время Г. Николаева, вероятно, почувствовала просчеты, допущенные при экранизации «Жатвы» не без ее участия (неорганичность

«производственного» наслоения в сценарии «Возвращение Василия Бортникова»). Задумав снова изобразить жизнь МТС, писательница, по собственному признанию, очутилась перед вопросом, что же должно лечь в основу произведения: «Севообороты, агрегаты, кондиции или то, что стоит за ними,— человеческие характеры, страсти, судьбы?..» Такую формулировку нельзя назвать иначе чем провокационной. Ответ как будто бы заранее ясен, из такого «либо — либо» выход только один: конечно, человеческие характеры, а всякие там агрегаты — долой! Однако противопоставление это ложное, и сама Николаева понимает, что ее новая «Повесть о директоре МТС и главном агрономе» не была бы такой большой удачей, а характеры, страсти и судьбы изображенных там людей — такими убедительными, если бы она, Николаева, не сумела органически сочетать характеристику личности героев с описанием их живого дела — всех этих «севооборотов, агрегатов, кондиций», упомянутых в иронической интонации, всей этой агротехники.

Изгнание техники из сферы внимания художников так же неразумно, как неразумны были с исторической точки зрения бунты рабочих против машин. Да, искусству интересен человек. Но как быть, если сам-то советский человек живо интересуется техникой? Его даже не представишь себе вне этого интереса!

В «Донецких шахтерах» машина заслонила Трофименко — и в этом беда авторов. Однако заслуживает высокой оценки и поощрения сама их попытка разработать в художественном произведении технико-политическую проблему реконструкции Донбасса. Без уяснения этой проблемы, без близкого знакомства с комбайном зритель мало что понял бы в жизни советского шахтера наших дней.

Но почему угольный комбайн за долгие годы оказался единственной технической новинкой, попавшей в художественный фильм? Выходит, что в руках режиссера и оператора художественной кинематографии кинокамера настолько теряет присущие ей мобильность, зоркость и легкость, что не поспевает даже за шагающим экскаватором, не замечает повисшего в воздухе вертолета, становится такой громоздкой и тяжелой, что не умещается и на 25-тонном самосвале. Немало таких новинок вошло в нашу жизнь. Только за прошлый год у нас создано около семисот новых типов машин и механизмов! А электростанция на атомной энергии!.. Да как же пройдет мимо всего этого киноискусство, призванное создавать правдивые образы новых людей? Нет, не обойтись сейчас нашему киногерою без техники, если только он не слеп, не глух и не выброшен после кораблекрушения океанской волной на необитаемый остров!

«Как никогда раньше, надо сейчас показывать рост социалистической культуры на фактах будничной, повседневной работы и борьбы, чтобы на этих фактах развивалось сознание глубокого смысла всей и всякой серьезной, честной работы, жизненно необходимой нашей стране»,— так говорил М. Горький еще в 1932 году. Но и в наши дни нисколько не устарел вытекавший из этой важной мысли призыв писателя: «...надобно возбуждать жажду впечатлений в областях всех трудовых процессов». Не может же того быть, чтобы этой жаждой томился только редкий пока еще посетитель кинотеатра «Наука и знание». И не может быть, чтобы советский человек — творец замечательной техники — интересовал художников только тем, «как он любил и каким он был несчастным»!

Вот почему и беспокоит наметившаяся сейчас среди некоторых кругов писателей, драматургов тенденция к форсированному развитию «морально-бытовой» тематики, в з а м е н всех остальных. Не секрет, что резкую критику «производственных» пьес и сценариев любители крайностей склонны расценивать, как объявление амнистии «личным» темам — «вечным», но в недавнем прошлом временно «репрессированным». Мыслить так примитивно — значит не только ничего не понимать в живых

процессах, протекающих сейчас в советской литературе и кинематографии, но и проявлять невежество по части истории искусств.

Еще Энгельс говорил, что за последние восемь столетий половая любовь завоевала такое место, что стала обязательной осью, вокруг которой вращается вся поэзия. Но ведь уже более ста лет назад лучшие русские писатели и критики подняли борьбу за передовые эстетические принципы, обновляя обветшавшую ось искусства, выводя его из узкого круга любовно-семейной проблематики и вторгаясь в жизнь современного им общества. И как же доставалось здесь «вечным» темам и консервативным вкусам!

Можно думать, однако, что об этом забыл, например, И. Анненский. В его «Анне на шее» не много осталось от литературного первоисточника, и это немногое — то, что есть в фильме хорошего. Но страстный, обличительный, негодующий голос Чехова приглушен бравурными звуками мазурки, веселым гомоном бала, распевной цыганской песней; грязь и мерзость жизни, обнаженные писателем, на экране принаряжены, прикрыты роскошью обстановки, покоряющей игрой красок, прелестью пейзажей; духовное убожество и нищета действующих лиц подменены обаянием актеров. Откуда все это? От немудреного режиссерского расчета заинтересовать зрителей тем, что рассказать им увлекательную историю хорошенькой женщины. Фильм как бы прямо рассчитан на вкус высмеянной еще Гоголем дамы, которая, возмущаясь «Ревизором», заявляла: «Я не требую образцов добродетели; выведите мне женщину, которая бы заблуждалась, которая бы даже изменила мужу, предалась, положим, самой порочной и непозволенной любви, но представьте это увлекательно!»

«Анна на шее» не одинока. На такую же увлекательность рассчитан и другой фильм (правда, о добродетельной женщине) — «Судьба Марины». Он делался в ту пору, когда зрители начали особенно настойчиво требовать показа на экране и личной жизни человека — делался, как торопливый отклик на это требование. Хотя кроме семейного положения, в судьбе героини становятся известными данные о ее общественно-производственном пути, но это именно анкетные данные, сухое перечисление — от графы к графе, от кадра к кадру, ни на чем не задерживающее внимания (может быть, кроме одной более или менее живой сценки — беседы с ученым агрономом). Волнует такая авторская скороговорка не больше чем перелистывание анкеты. Главное же, на что затратили усилия драматург и особенно постановщики, — это изложение повести о неудачной любви героини. Что ж, в принципе против этого ничего нельзя возразить — могут между прочими появляться и такие киноповести. Беда в том, что авторы только этим и замыслили увлечь зрителя, ни мало не заботясь о разработке характеров, о художественной целостности всего произведения.

Как тут не вспомнить опять о классиках!

«Содержание повести — любовь, главное лицо — женщина,— это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха»...

Вот на какую невзыскательную оценку ориентирована «Судьба Марины». Но это же вкус легкомысленной читательницы, высмеянной Чернышевским, это ее подлинные слова!

Весьма симптоматично также, что начавшееся увлечение кинематографистов любовно-семейной проблематикой странным образом сочетается с остатками прежнего «аскетического» отношения к личному началу. Этой оригинальной «преемственностью традиций», видимо, и объясняется тот факт, что авторы ощутимо тяготеют не к картинам радостной любви и счастливого супружества, а именно к историям неудач. По сценариям плавают обломки любовных лодок, разбившихся о твердыни семейного

быта. И в большинстве новых работ, наперекор свидетельству Льва Толстого, все несчастливые семьи... похожи друг на друга! Отказ от личного счастья во имя общественного долга, вынужденный разрыв с любимым человеком, навязчивые мотивы жертвенности (в открытой форме или под флёром «художественной» недосказанности) подозрительно общи для таких различных по уровню мастерства сценариев, как «Судьба Марины» Л. Компаниец, «Салтанат» Р. Буданцевой, «Жена» Е. Габриловича, «Дорога правды» («Дочь народа») С. Герасимова.

Ни легкий успех «Анны на шее» и «Судьбы Марины», ни горькие неудачи кинопроизведений о труде рабочих и колхозников не должны никого сбивать с толку. «Налегать» сейчас на показ личной жизни героев, игнорируя все прочие их интересы, значит в ином варианте продолжать прежнюю путаницу, приводящую к тематическому и жанровому однообразию киноискусства, а следовательно, к одностороннему, обедненному отображению им жизни.

* * *

Рассмотрев тяжелые последствия, к которым приводит впадение в ту или иную крайность при решении проблемы показа личного и общественного, нетрудно прийти к заключению, что «методической основой» шарахания является д о г м а т и з м в теории и критике, приводящий к ш т а м п а м в творческой практике.

Правильная и творчески плодотворная мысль о подчинении личного начала общественному была доведена до абсурда именно потому, что ее возвели в догму.

Еще Петр I, вводя «Устав воинский», требовал применять его не слепо, а сообразно обстановке, «и б о т а м п о р я д к и п и с а н ы, а в р е м е н и с л у ч а е в н е т». Догма же — это истина непререкаемая, предназначенная на все времена и для всех случаев жизни.

Когда говорят, что в спорах рождается истина, то имеют в виду некую необходимую критическую температуру, возникающую с неумолимостью закона физики при столкновении мнений в естественных условиях и способствующую появлению на свет того благородного сплава, который только и достоин носить название истины.

Догматическая истина в большинстве случаев приготовляется совершенно иначе, в условиях не то чтобы лабораторных, но, во всяком случае, весьма далеких от естественных, а именно, когда нормальное атмосферное давление подменяется давлением административным, а потребный тепловой режим — непотребным «аракчеевским режимом», когда и столкновения мнений по сути-то дела нет, и температура не достигает критической точки плавления.

Хотя в охлажденной массе «теоретического вещества», образовавшегося в результате такого процесса и застывшего до состояния догмы, могут встречаться в виде особых вкраплений отдельные зерна истины, которые легко обнаруживаются при простейшем анализе, однако в характеристике догмы всегда отсутствуют гибкость, эластичность, упругость и прочие качества, необходимые теоретическому положению для применения его в практических целях. А критерием истины, как известно, и является практика.

Истина в ее догматическом состоянии не дает обозреть себя во всей полноте, не обнаруживает своего настоящего объема; подобно луне, она всегда обращена к человеку только одной стороной, дана непосредственному впечатлению как плоская, часто выглядит ущербной и подвержена затмениям. Надо обладать развитым воображением и широтой мышления, чтобы умозрительно постичь ее действительную природу, проникнув за внешнюю видимость. Когда же кто-либо в своей практической деятельности исходит из догматического положения — плоского, одностороннего,

лишенного гибкости, которой требует живое разнообразие «времен и случаев», тут-то, в практической, а не отвлеченно теоретической сфере, наиболее полно и обнаруживается вся вредоносность догматизма.

Не важно, если вместо преданной и упрямой привязанности к какому-то одному догматическому положению выступает ветреная склонность к перепархиванию с одной догмы на другую; не важно, что такое легкомысленное шарахание порой предпринимается под флагом «диалектической» оперативности (времена-де меняются!),— все равно догма остается догмой. В каких бы случаях ни действовал такой человек, он обязательно попадает в незавидное положение популярного персонажа народной сказки, который на свадьбе причитает, обливаясь горючими слезами, а на похоронах пляшет, подыгрывая себе на дудочке...

По самой сути своей догма противопоказана практической деятельности — вспомним известное противопоставление: «марксизм **не** догма, **а** руководство к действию».

Марксизм-ленинизм — это теория вечно живая, развивающаяся, враждебная всякому застою мысли. На протяжении всей своей истории Коммунистическая партия неизменно вела борьбу с теми, кто пытался сменить позиции марксизма творческого на позиции марксизма догматического, а потому совершал грубейшие ошибки в политической деятельности. Всегда заботливо оберегая и отстаивая творческий характер марксистско-ленинского учения, партия в наши дни особенно усилила во всех отраслях теории борьбу против догматизма и начетничества.

О серьезном размахе этой борьбы свидетельствует хотя бы недавнее разоблачение допущенных в агрономической науке и сельскохозяйственной практике ошибок, суть которых сводилась к догматизации положений В. Вильямса о травопольной системе земледелия. Систему, эффективную лишь в определенных конкретных условиях, искусственным путем насаждали в неограниченно широких масштабах. Догматики придавали этой научной рекомендации несвойственный ей характер всеобщности.

В статьях, анализирующих допущенные ошибки, правильно указывают сейчас, что вспышка догматизма в теории имела причиной слабое развитие критики, приводящее к застою мысли, и такое построение системы агрономических научных учреждений, которое способствовало попыткам отдельных ученых административными мерами монополизировать науку.

Состояние нашей теории литературы и искусства, а особенно кинотеории не идет, конечно, в сравнение с состоянием сельскохозяйственных наук по степени развития, по дифференциации на отдельные дисциплины. (Это, в частности, находит выражение в отсутствии достаточного количества научно-исследовательских учреждений, разрабатывающих проблемы искусства и литературы.) Однако и здесь догматизм, распространенный в теории, шаблон, приносящий огромный вред практике, стремление к универсализации каких-то отдельных творческих приемов тоже отражают низкий уровень критики, известный застой научной мысли. И такое положение существует, несмотря на очевидные общие успехи нашей искусствоведческой теории(так же, как очевидны общие успехи передовой советской сельскохозяйственной науки), существует одновременно с тем, что за последние несколько лет она далеко продвинулась вперед в отдельных вопросах (ликвидации антинаучной «теории бесконфликтности», понимание проблемы типического и т. п.).

Эта странная уживчивость успехов с косностью частично может быть истолкована как результат большого разрыва между письменной и устной формой существования искусствоведческой теории, а именно — слабым развитием первой и преобладанием второй.

Только таким разрывом, в частности, и можно объяснить тот малопонятный парадокс, что пресловутая «теория бесконфликтности»,

ворвавшаяся к нам, точно опустошительная орда варваров-кочевников, неизвестно откуда, из неведомых «чуждых пределов» и захватившая на какой-то срок обширные территории всех видов искусства, как раз в области теории-то почти и не оставила памятников письменности! А ее многочисленные проповедники и ревнители, обладавшие не только кнутом завоевателя, но, надо полагать, и таинственной силой убеждения (иначе чем же объяснить, что им так легко удавалось обращать в свою веру полоненные народы, то есть многих деятелей искусства?), так бесславно и исчезли с лица земли вроде как анонимами. Это обстоятельство, вероятно, поставит в тупик будущие поколения исследователей, которые в тщетных поисках разгадки перероют все архивы наших дней, но извлекут лишь одни торжественно-критические статьи, посвященные уже освобождению от «ига бесконфликтности»...

Решительной борьбе с догматизмом, успешно ведущейся сейчас во многих отраслях науки, только еще предстоит развернуться и на широком фронте теории литературы и искусства, ибо в их повседневной жизни до сих пор живучи догматические, вульгарные представления о взаимоотношениях теории и практики, о чем с особой убедительностью засвидетельствовала прошедшая накануне съезда писателей дискуссия о положительном герое.

На собрании московских критиков, созванном в сентябре секретариатом ССП СССР, тема этой дискуссии справедливо была причислена к серии проблем, возникших «на мелководье». Действительно, разгоревшиеся споры не отличались глубиной. Но они выявили, что путаница, существовавшая в «изустном» толковании положительного героя, не стесняемая отлогими письменно-теоретическими берегами, разлилась на таком широком пространстве творческой практики, что некоторые произведения, расположенные на пойменных, низменных участках, были, оказывается, затопленными даже этим мелководьем.

О теоретическом уровне дискуссии, охватившей широкие круги литературной общественности, можно судить хотя бы по выступлению в Латвии В. Калпиня, которое корреспондент «Литературной газеты» (№ 112, 18 сентября 1954 г.) излагал так: «Диалектика,—утверждал В. Калпинь,— учит, что у всех предметов и явлений есть своя положительная и своя отрицательная сторона. Это распространяется и на человека. Значит, и в характере положительного героя обязательно должны быть и положительные и отрицательные черты, должна происходить борьба между ними, иначе характер потеряет динамику, перестанет развиваться»...

Понятно, открытия подобного рода относятся скорее к побочным продуктам или даже к отходам дискуссии. Но остальные выплавленные ею истины — так ли уж обогатили они теорию?

Выдвигая требование создать образ героя, который стал бы властителем дум читателей и зрителей, звал за собой, рождал благородное стремление к идеалу и сам служил предметом подражания, «Комсомольская правда» по существу напомнила о великой воспитательной миссии нашего искусства.

Казалось бы, напоминание не лишнее и требование законное; теоретически вопрос ясен. И все же выступление «Комсомольской правды» положило начало спору! Люди, открывшие, что развитие теоретической мысли в искусстве идет не по кругу (как уныло смотрели на жизнь пифагорейцы) и не по спирали (как учит диалектический материализм), а... по зигзагам, от крайности непременно к другой крайности, убоялись возможного рецидива «бесконфликтности». Движимые страхом перед тем, что «новое» требование в силу этого закона развития станет монопольно господствующим, они даже не хотели заметить, что речь-то прямо шла об о д н о й и з з а д а ч. Откликнулись и те, кто сам еще пребывал в очередной стадии шарахания (на этот раз — в сторону, про-

тивоположную «лакировке») и о ком какой-то участник дискуссии зло сказал, что они «переконъюнктурились».

Действительно, сразу же после разгрома «теории бесконфликтности» необычайно большую активность в критике и в творческой практике начали проявлять своего рода «ортодоксы конфликта» — конфликта во что бы то ни стало!

Войдя в обличительный раж, эти «ортодоксы» усматривали «неискренность» — в любых поэтических проявлениях оптимизма, «лакировку» — в любых светлых и радостных красках, «фальшь» — в любом мажорном, консонирующем созвучии. С какой-то поистине удивительной кровожадностью они требовали, чтобы во всех без исключения случаях обязательно были предельно трагичные столкновения без «пошлых счастливых финалов», мрачные и просто грязные тона, режущие слух диссонансы. «Ведь в жизни, — обосновывали они, — все это бывает!..»

«Исповедью» таких узко сектантских взглядов занялись и некоторые драматурги, состряпавшие под флагом борьбы с последствиями «бесконфликтности» клеветнические пьески.

Наша общественность справедливо осудила эти критические и драматургические произведения, пасквилянтская сущность которых могла бы, впрочем, обнаружиться значительно ранее — еще на подходе их к журналам и сцене, если бы редакторы и деятели театра не были несколько дезориентированы тем, что догматическое требование непременно показывать отрицательное во всем (даже в положительном герое!) негласно выдавалось за новое «требование времени».

Однако «новым» это могло казаться либо очень юным начинающим художникам, либо тем, кому изменила память. Ведь призыв к абстрактной «искренности», подменяющей все критерии искусства, извлечен из кладбищенских архивов «Перевала»! А рекомендуемое для вящей правдивости награждение положительного героя отрицательными чертами восходит к недоброй памяти рапповскому лозунгу «живого человека». Едва ли не с той поры гуляют у нас и отвратительные термины и сами деляческие приемчики «оживления» и «утепления» героя.

Некогда в разговорах об искусстве часто употреблялось выражение: «родимые пятна капиталистического общества». У Маркса эти образные, наполненные глубочайшим смыслом слова охватывали широкий круг явлений, служили для характеристики большой исторической эпохи. Мы же с необыкновенной легкостью употребляли их применительно к любому, самому пустяшному случаю из жизни отдельного человека. И вот слова приобрели совсем бытовое значение, измельчились, стерлись, и в них начал проступать нежелательный, противоречащий прямому смыслу образа подтекст (не потому ли мы теперь предпочитаем не такое двусмысленное, а более точное определение — «пережитки»?).

Получилось, что остатки непреодоленной буржуазной идеологии — это всего-навсего простая родинка. А родинку, как правило, не выведешь, не уничтожишь — уж если кого наградила ею природа, так на всю жизнь. С родинкой связаны самые безобидные представления: это прежде всего индивидуальная мета (недаром она такой частый гость в фольклоре, в мотивах узнавания!), она придает лицу «необщее выраженье», привлекательность, порой пикантность.

Именно эти обыденные представления (а не то, что, по мнению онкологов, родинка чаще всего подвержена злокачественному перерождению) и имели в виду авторы лозунга «живого человека», полагавшие, что героя не только индивидуализируют, но и украшают «родимые пятна капитализма». Сторонники эдакого «пятнистого» героя любили также спекулировать на старинном девизе: «ничто человеческое мне не чуждо»; и «человеческое» было у них синонимом всего низменного, пошлого, гадкого, недостойного.

Выходит, небесполезно, слушая сегодня «новаторов», проповедующих «оживление» положительных героев отрицательными чертами, вспомнить, что такие проповеди обычно закономерно связывались с либерально-снисходительным отношением к пережиткам прошлого.

Надо очень основательно оторваться от реальности и акклиматизироваться в схоластике, чтобы отрицать не только потребность искусства в безукоризненном герое, но даже и существование идеальных людей в самой жизни, да еще доказывать это законами диалектики (как делал, например, В. Калпинь). Понятно, почему читатели газет так дружно заступались за идеальных людей и возвращали схоластов-спорщиков на землю. Здравый смысл восставал против логической акробатики, по которой выходило, что персонаж т о л ь к о тогда удостоится стать истинно положительным героем, когда обретет хоть какие-нибудь отрицательные свойства. Активность читателей подтверждала, что отправной пункт дискуссии — вопрос об усилении воспитательной роли искусства созданием образа героя, которому во всем хотели бы подражать миллионы людей,— совсем не дискуссионный.

Можно признать, однако, что нападки на идеальное в искусстве чем-то по первому впечатлению подкупают.

Каждому читателю, а тем более зрителю фильмов и пьес наверное известно множество случаев, как бы подтверждающих, что отрицательные герои и явления выглядят ярче, живее, убедительнее, чем положительные, идеальные. Не это ли является еще одной причиной модного сейчас среди наших сценаристов увлечения ущербными мотивами в разработке «личной» темы и эпизодами всяческих разладов семейной жизни? И не потому ли маленький, еще неиспорченный Радж («Бродяга»), выслушав скучное назидание матери о плохих людях, которые шляются по шумным базарам, не работают, а пользуются чужим добром, пьют вино и играют в карты, лукаво обобщил: «Значит, им весело! Ма, я тоже буду бродягой, когда вырасту»...

Немало художников попадали в такое же положение, как бедная мать Раджа. Вспомним ранний период нашего кино и театра — каким сюрпризом для авторов оказывалась порой реакция зрителей на пресловутые сцены «разложения буржуазии»! Вспомним более поздние годы — какой урон нанесли воспитанию юношества те эпизоды «Путевки в жизнь», в которых изображались за «работой» ловкие беспризорники-воришки, незаметно для зевак вырезавшие спины меховых манто...

Уж нет ли здесь какой-то закономерности?

Журнал «Америка» в свое время откровенно пропагандировал такие циничные мысли: «Преступление всегда обладает в глазах человечества притягательной силой, и чем страшнее преступление, тем больше оно притягивает. Поэтому убийство всегда является увлекательной темой...» Эта убогая «теория», как известно, воплощается в гангстерских фильмах и «комиксах» в таких ужасающих масштабах, что оклеветанное «Америкой» человечество, споря с теорией, вынуждено прибегать к практике законодательных органов (петиция женщин премьер-министру Индии Неру о запрещении проката развращающих голливудских фильмов, обсуждение вопроса о «комиксах» в палате общин Англии и т. д.). Успешный творческий спор с теорией гангстерских фильмов ведут К. Аббас и Р. Капур в «Бродяге». Их герой вначале выступает в ореоле ловкого и веселого преступника; но истинную обаятельность он приобретает лишь после того, как авторы убедительно развенчивают дешевую романтику преступного мира.

А ведь доводы в защиту отрицательных черт, как неотъемлемых свойств положительного героя, в своей теоретической основе подобны наивным суждениям маленького Раджа! И когда говорят, что только преступление, проступок, ошибка, пережиток, порок превратят героя в

интересного и живого, то по существу исходят из нелепого предположения, будто масса рядовых зрителей тянется к такого рода героям и верит им потому, что все это более близко и знакомо ей, лучше соотносимо с ее жизненным опытом. И при этом забывают, что кроме сил притяжения есть силы отталкивания, забывают правило сложения сил, применяемое для исчисления результата их действия.

Прежде чем окончательно решить, обязательны ли отрицательные черты для положительного героя, следует рассмотреть и другой всплывший в ходе дискуссии вопрос: а могут ли вообще быть какие-либо черты обязательными?

В. Кетлинская («Литературная газета», № 97, 14 августа 1954 г.) иронизирует над напечатанной в ленинградской «Смене» статьей П. Белобородова, «где автор, задав себе вопрос: «Какие же черты характера непременно должен нести в себе этот образ положительного героя?..» и затем, милостиво предоставив писателям право индивидуализировать темпераменты и манеру поведения героев, переходит к перечислению качеств, о б я з а т е л ь н ы х для любого положительного героя наших дней!» Без труда приведя примеры, не укладывающиеся в перечень, предложенный Белобородовым, Кетлинская заключает: «Нет, наивное это и бесцельное дело — создавать эталон героя!»

Заключение — как будто вполне разумное.

Но ознакомимся с такими словами, сказанными о передовых советских людях:

«Все они — люди разные, своеобычные, друг на друга непохожие. Объединяет их лишь то, что они живут и действуют на основе нового, коммунистического кодекса чести, что в выпадающих на их долю испытаниях они находят в себе силы принять решение, соответствующее их принципам и чувству долга, как бы это ни было трудно. Они — обыкновенные люди, они знают и ошибки, и сомнения, и боль, и страх, они иногда подпадают под воздействие мелких чувств, но в них есть то главное, в е д у щ е е начало, которое дает им силу справляться с сомнениями, преодолевать ошибки, побеждать мелкие чувства. И это делает их крупными, замечательными личностями, людьми новой формации. Они и есть герои нашего времени». А кроме ведущего, найдено еще и центральное — «а к т и в н о е н а ч а л о в характере человека: идейная целеустремленность, несгибаемость, упорство, выдержка, энергия»...

Что это такое?

Не будем пока оспаривать правильность и полноту характеристик, но согласимся с тем, что здесь тоже есть и перечисление качеств, обязательных для героя (это те ведущие, активные начала, которые «объединяют», то есть непременно присущи каждому!), и милостивое дозволение индивидуализировать героев, поскольку они в чем-то второстепенном, не ведущем, «своеобычны». Словом, это еще одна — удачная или не удачная — попытка создать эталон героя. И предприняла такую попытку не кто иной, как... та же Кетлинская, в той же статье, хотя ей, Кетлинской, доподлинно известно, что это дело «н а и в н о е и б е с ц е л ь н о е».

Столь же странная, на первый взгляд, логика и в выступлении Г. Медынского («Литературная газета», № 105, 2 сентября 1954 г.). Только что заявив о своем согласии с протестом Кетлинской против попытки дать эталон идеального героя, сам он тут же как будто забывает о протесте и пишет буквально следующее:

«Вот таким я и представляю его, идеального героя наших дней: вдумчивый и внутренне напряженный, чистый и деятельный, ищущий, всегда устремленный вперед, но неизменно оглядывающийся при этом на себя: а таков ли я, каким должен быть?..» и т. д.

Правда, перечислив еще многие качества, Медынский вроде как и не настаивает на их обязательности. Он даже вполне «милостиво» бро-

сает вызов: «Не согласны? Пожалуйста. Утверждайте свой идеал, но утверждайте!..»

Кому же, однако, придет на ум спорить и доказывать, что герой должен-де быть не вдумчивым, а легкомысленным, не чистым и честным, а грязным подлецом, не деятельным, а лодырем, не устремленным вперед, а пятящимся назад, и прочая и прочая?

Уличив в непоследовательности возражающих против эталона и настаивая на определении обязательных качеств идеального героя («мы должны со всей решительностью заявить, что путаница и неопределенность в этом вопросе вредны и недопустимы»), А. Протопопова («Литературная газета», № 114, 23 сентября 1954 г.) вносит еще большую путаницу, заявляя, что спор якобы идет «о целях и идеале коммунистического воспитания».

Да разве такие вопросы могут быть предметом дискуссии среди советских художников? И против какой такой «путаницы и неопределенности» ополчается А. Протопопова, когда сама же она пишет, что наши идеалы, обязательные качества передовых людей «четко определены в Уставе Коммунистической партии и в Уставе Ленинского комсомола»? Даже в полемическом увлечении нельзя же все-таки изображать дело так, будто кто-то защищает уставы партии и комсомола от посягательств группы советских писателей!

Суть, конечно, не в этом.

И Кетлинская, и Медынский, излагая собственные представления о свойствах героя наших дней, вовсе не собирались ревизовать цели и идеалы коммунистического воспитания и ни мало не противоречили себе, когда одновременно протестовали против эталона: они ведь перечисляли качества своего любимого героя. До бесконечности удлиняя перечень, в это занятие вправе включиться десятки и сотни писателей. Здесь, естественно, может обнаружиться некоторое несходство: Кетлинская, например, заметно акцентирует на преодолении героем сомнений и ошибок, Медынский — на честности, писатель N заявит о каких-то энных свойствах и т. д. Ну и пусть заявит! Никакой отсюда путаницы и неопределенности не вытекает. До тех пор, пока ничто из перечня не выйдет за пределы морального кодекса нашего общества (надо полагать, этого не случится), спорить по поводу разноречивости таких авторских заявок, действительно, наивно и бесцельно.

Больше того, наивно и бесцельно вообще составлять общий перечень авторских заявок о герое. И легко представить себе, как было бы не только наивно, но и ужасно, если кто-то из сторонников эталона обладал бы полнотой административной власти и утвердил подобную номенклатуру, как утверждают ГОСТ — государственные стандарты в промышленности и торговле. А ведь в таком допущении нет никакого шаржа. Разве требование обязательности качеств любого положительного героя не влечет за собой установления столь же обязательных качеств героя отрицательного? И почему, собственно, останавливаться на полпути? Тут уж рукой подать до обязательных черт пейзажа, композиции, сюжета, метафор. Вот когда наступила бы райская жизнь для критиков! Рецензии писались бы так: «Вчера состоялась премьера пьесы № 9. Автор создал незабываемый образ № 3...»

Право же, потешна эта живучесть курилки, удивительна настойчивость, с какой напоминает о себе пустая «проблема обязательных качеств положительного героя», несмотря на то, что ей, как и большинству вопросов, всплывших на предсъездовской дискуссии, уже воздали по заслугам на прошлогоднем пленуме правления ССП СССР. К. Симонов в своем докладе справедливо называл тогда нелепым «стремление излишне уточнить список черт, положенных и неположенных положительному герою», и попытки «привести всех к одному или нескольким знаменате-

лям». Он говорил про «обезоруживающее влияние ложных теорий о том, что «следует» и что «не следует» показывать в драматургии», в результате чего «дело доходило чуть ли не до бухгалтерских подсчетов, сколько можно иметь в пьесе черненьких и сколько беленьких». Интересно, что в докладе ставился вопрос и о том, что нельзя «подменять понятие положительного героя понятием идеального героя», то есть, что надо утверждать идеи всем ходом художественной логики, а не искусственной идеализацией персонажа; критиковались и мнения, согласно которым «душевные колебания и сомнения есть чуть ли не главный показатель глубины характера». Напоминая, что нельзя требования, предъявляемые ко всей драматургии, навязывать каждому драматургу, К. Симонов рекомендовал критикам анализировать «не только общее социальное содержание понятия «образ положительного героя», но, главным образом, то, как это содержание воплотилось в драматическом характере».

И все это как будто бы прошло мимо участников сегодняшней дискуссии! Забыты предупреждения о том, что весьма вредно «отдельно рассматривать вопросы мастерства и отдельно вопрос о положительном герое». Опять подымаются споры, о которых тогда же было сказано, что они «решаются только живой жизнью драматургии, и в каждом конкретном случае единственным доказательством служит хорошая пьеса». Вновь идет речь только о социальном содержании того же понятия, о требованиях морали. Если же кто из участников дискуссии и упоминает о мастерстве, то лишь мельком, в придаточных предложениях, в порядке своеобразной моды, как начетчики, которые сегодня приводят множество цитат о вреде цитатничества...

Иные же принципиально игнорируют вопросы мастерства и даже доходят до чудовищных утверждений, будто мастерство вообще роли здесь никакой не играет. А. Белиашвили, например («Литературная газета», № 87, 22 июля 1954 г.), заявляет, что «прямолинейный» герой, не вызывающий споров, неполноценен как литературный образ, «к а к б ы х о р о ш о о н н и б ы л н а п и с а н»! Г. Николаева в цитированной уже статье прямо так и пишет, что если бы И. Эренбург рассказал о событиях «Оттепели» по-большому, по-государственному, «е м у п р о с т и л и б ы и т о р о п л и в о с т ь и х у д о ж е с т в е н н у ю с л а б о с т ь п о в е с т и»...

Не принимает в расчет ни мастерства, ни таланта и В. Кетлинская, когда анализирует, почему «даже самым талантливым писателям хуже всего удаются» герои идеальные, например образ партийного руководителя. Она заявляет: «...писатель вкладывает в него все хорошее, что партия воспитывает в своих членах, что свойственно партии в целом, — и невольно создает абстракцию»...

То есть как это «н е в о л ь н о»? Почему «д а ж е с а м ы е т а л а н т л и в ы е п и с а т е л и» обречены на какой-то автоматизм? Что за злой рок преследует их?

Позволительно усомниться и в факте, сообщенном Кетлинской, и в его толковании. Следует вспомнить, что задолго до того, как в искусстве появился образ партийного руководителя, примерно подобные неудачи постигали иных авторов. Кого же и по какой причине?

Еще Белинский дал этому исчерпывающее объяснение:

«Истинным художникам равно удаются типы и негодяев и порядочных людей; когда же мы находим в романе удачными только типы негодяев и неудачными типы порядочных людей, это явный знак, что или автор взялся не за свое дело, вышел из своих средств, из пределов своего таланта и, следовательно, погрешил против основных законов искусства, то есть выдумывал, писал и натягивал риторически там, где надо было творить; или что он без всякой нужды, вопреки внутреннему смыслу своего произведения, только по внешнему требованию морали ввел в

свой роман эти лица и, следовательно, опять погрешил против основных законов искусства».

Поразительная глубина этих мыслей гения нашей критики позволяет отчетливо ощутить мелководье, в котором плескалась дискуссия, и понять никчемность ее проведения только в сфере недискуссионных морально-политических требований, но вне рассмотрения вопросов мастерства. Конечно же, не от рациональной комбинации свойств и качеств, обязательных или сверх программы, а именно от мастерства, от таланта художника зависит, удастся или не удастся положительный образ.

Нет, не у «самых талантливых писателей», а у людей, берущихся не за свое дело, переоценивающих свои средства и пределы своего таланта, удачны герои отрицательные, а положительные настолько неудачны, что, говоря о них, почему-то переходят на «церковно-приходский» язык: это, мол, сплошь праведники из «Жития святых», ангелы во плоти, иконы и херувимы (не от таких ли бесталанных авторов и идет эта мысль — разбавлять фатально неудающихся положительных героев наверняка удающимися отрицательными чертами?..). Что же дискуссировать о таких героях, когда они, по определению Белинского, — результат погрешности против основных законов искусства, плоды натяжек, надуманности, а не истинного творчества! Какими правилами и рекомендациями тут поможешь?

Для развития сельскохозяйственных наук сейчас, после исправления ошибок, характерен отказ от попыток навязать обязательные для любых районов правила. От руководителей и специалистов сельскохозяйственного производства теперь требуют, чтобы они, овладевая общими достижениями теории, в каждом конкретном случае делали выводы самостоятельно, чтобы систему агроправил разрабатывали не вообще, но для данного колхоза, а внутри колхоза — применительно именно к этой бригаде, к этому полю, да еще в зависимости от погоды, какая выпала этой весной, этим летом. Словом, требуют подлинно творческого подхода. Это и есть идеальное единство теории и практики.

Для большинства же критиков и теоретиков искусства, наоборот, до сих пор характерно стремление подменить теорию каталогом эмпирических данных, утвердить каждый наблюденный или «открытый» критиком прием, как всеобщий, навязать его любому художнику и требовать от любого произведения. Словом, людей художественного творчества меньше всего ориентируют на творчество, а больше — на догму и штамп.

На отвлеченный вопрос: «Как повысить урожай?» ответ можно дать лишь в столь общей форме, что он никому не принесет пользы. А вот на вопрос: «Как показывать положительного героя?» отвечать берутся с охотой, не уточняя, к какому сорту относится произведение, каков его «внутренний смысл» (Белинский), на какой почве ему предстоит произрастать, в каких жанрово-погодных условиях развиваться. Отвечают, отвлекаясь от бесчисленного множества конкретных особенностей, из которых складывается творческий процесс.

В прошлом году К. Симонов в докладе о драматургии правильно определил, что вопрос о создании характера положительного героя есть коренной вопрос мастерства драматурга. Сегодня Г. Николаева, решив усилить формулировку, заявила: «вопрос о показе положительного героя — центральный вопрос социалистического реализма» и совершила грубую ошибку.

Центральным вопросом социалистического реализма все-таки было и остается правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии, сочетающееся с коммунистическим воспитанием народа.

Положения социалистического реализма, как метода всего советского искусства, имеют всеобщий характер — они в равной мере действительны

и для драматургии, и для музыки, и для архитектуры. Мастерство же, требуемое от драматурга для показа положительного героя, в основе своей отлично от мастерства, скажем, композитора, решающего свои специфические задачи специфическими средствами. Естественно, что приемы владения этими средствами не являются всеобщими, а потому и вопросы мастерства, возникающие в том или ином виде искусства, не могут быть «центральными» вопросами единого для всех метода. Иначе драматург, руководствуясь единственно только общими положениями социалистического реализма, с одинаковым успехом и на равном уровне мастерства сегодня писал бы пьесу, а завтра, допустим, сочинял музыку оперы на ту же тему.

Какое-либо общее теоретическое положение извлекается из опыта многообразнейшей художественной практики в результате абстрагирующей деятельности человеческого ума. Теоретическое положение, конечно, воздействует затем на практику. Но прежде чем как-то воплотиться в определенном сценарии, симфонии, скульптуре, оно обязано пройти длительный обратный путь, который расходится сначала по видам искусства, далее по жанрам, затем разветвляется дробней и дробней. На этих все более обособляющихся друг от друга разветвлениях, ведущих в творческие лаборатории художников по различным, самым точным адресам, о б щ е е теоретическое положение, не изменяя своей природе (как бы оглядываясь на начало пути) и в то же время с предельной гибкостью приспосабливая себя к меняющейся обстановке, все более и более обогащается к о н к р е т н о с т ь ю.

Если художники перехватят его на полпути к конкретным особенностям своего произведения, неизбежно возникает творческая неудача. Казалось бы, например, чехословацкие кинематографисты, создавая образ текстильщика-рационализатора Чапека в фильме «Экспресс из Нюрнберга», ответили самому актуальному общему требованию типичности и индивидуализации персонажа. Сценаристы дали Чапеку биографию и приметы характера, а блестящий актер Ярослав Марван наделил героя своим большим обаянием, непосредственностью и правдой бытовых деталей. Но авторы забыли при этом о жанре фильма! Конечно же, в детективном произведении приемы такой, вообще-то говоря, правильной характеристики должны уступать место интриге, тайне, разработке захватывающего движения сюжета, увлекательному ходу событий. А типичный и индивидуальный Чапек никак не включен в события, не имеет к ним ровно никакого отношения!

Если обобщающее теоретическое положение не проделает сложного и трудного пути к творческой лаборатории, оно не сможет служить там руководством к действию и столкнется с практикой как догма. Кто забывает об этом, кто смутно представляет себе, что важнейшие задачи идейного воспитания деятелей искусства и руководства их творчеством простираются до некоторой, хотя и расплывчатой, но все же существующей г р а н и ц ы, тот часто нарушает ее и вторгается в область, где неотъемлемые, суверенные права принадлежат уже мастерству, таланту и фантазии художника. Именно здесь-то художник, как говорил Белинский, дает новую жизнь явлениям действительности, проводя их через свою фантазию. Общие законы искусства действуют здесь, только преломляясь в индивидуальном таланте художника, и находят свое конкретное, каждый раз особенное и неповторимое выражение. Если же по чьему-либо умыслу эти законы выступают здесь как нормативы и предписания, они столько же помогают творческому процессу, сколько выводы астрономии — движению небесных тел.

Истинный художник, встретив на своем пути догматика, который норовит двигаться с упреждением и диктовать мастеру «законы мастерства», конечно, не возмутится в астрономическом смысле слова, то есть

не свернет со своей орбиты, но вправе возмутиться в самом простом, человеческом понимании этого глагола.

Ремесленники, наслушавшись «теоретика», который скрупулезно проанализировал, как движутся хоры стройные светил, обычно стараются вычертить для себя самую совершенную, «модную» орбиту, а для следования по ней сконструировать «рули и ветрила» — на то они и ремесленники! Но от них даже и отраженного света не жди; это так — мелочь, космическая пыль... Бывает, что кто-то из метеоритного роя, врезавшись с разлета в атмосферу искусства, сверкнет на миг, и... Это, однако, не свет, а симуляция. Так «сверкали» недавно мариенгофы, городецкие. Там, на границе атмосферы, они и рассыпаются впрах. До нас же доходит лишь одна их скандальная известность...

Рядовые зрители и читатели тоже знакомятся с критико-теоретическими статьями, где детально разработаны и в категориях долженствования изложены кондиции, удовлетворяя которым произведение будет хорошим и не будет плохим (количество героев, ассортимент их качеств, сроки проявления таковых, способы противопоставления конфликтующих персонажей, лаконичность диалогов, красочность описаний и т. п. — ни одного нерешенного вопроса!). И зритель-читатель, вероятно, диву дается: если все так теоретически ясно, если точно известно, как художнику положено работать, если есть такое обилие законов, требований, правил и приемов, то почему, почему же нет обилия хороших фильмов, романов, пьес? За чем задержка?

Действительно, наши исследователи, то ли по теоретической беспечности, то ли из боязни прослыть агностиками, не хотят замечать, что после производимых ими самых тщательных анализов всегда остается нерастворимый осадок — инертный по отношению к ходовым реактивам, неподдающийся точным определениям. И чем талантливее анализируемое произведение, тем значительнее осадок.

Умалчивая об этом, исследователи, кстати говоря, способствуют тому, что часть зрителей и читателей соблазняются возможностями легкой работы по ясным инструкциям и превращаются в графоманов. Они доставляют немало хлопот сценарным организациям и редакциям своими пухлыми рукописями, в которых соблюдены все популяризуемые правила творчества и есть все, что требуется критиками, но нет никаких признаков дарования.

Обилие подобных догматических правил увеличилось в ходе предсъездовской дискуссии. У непредубежденных людей каждое такое правило будило в душе протест, мысль обращалась к живой художественной практике, а память опровергала спорящих множеством примеров.

Те, кто ополчились на идеального героя, всячески чернили его: он-де «неполноценен как художественный образ», «дидактичен» и «бесконфликтен», ибо написан «прямолинейно», «лобовыми приемами» и т. д.

Но, не говоря уж о таких фильмах, как «Ленин в Октябре» и «Ленин в восемнадцатом году», вспомним великого гражданина Шахова. В том-то его величие и состоит, что это — образ и д е а л ь н о г о коммуниста, написанный именно «лобово», «прямолинейно», но не мудреной вязью «боковых ходов»! А кто же предъявит ему обвинение в дидактичности, иконообразии, художественной неполноценности?.. Выходит, «запрет» прямолинейных приемов надуман и безоснователен.

Участники спора говорили, будто зрителю интересны только те герои, в которых он «видит самого себя» и которые «с трудом становятся положительными», борются сами с собой, знают внутренние противоречия, колебания, сомнения. Говорили также, будто без таких обязательных качеств герои «воспитательного значения не имеют», «никакого активного чувства не вызовут», ибо они всегда уныло правы, до скуки ясны, статичны.

Но какой герой с червоточиной сомнений и с милыми сердцу критиков ошибками, какой герой, раздираемый внутренними противоречиями, вызывал бы более активные чувства и сильнее потрясал зрителя, чем герой фильма «Тарас Шевченко» в эпизодах ссылки? А ведь вся прелесть и воспитательная мощь этих эпизодов в том и состоит, что великий кобзарь здесь «статичен», то есть что он не колебнулся, устоял, остался самим собой в мертвящей атмосфере николаевской солдатчины!

Значит, опять обязательное правило наповерку оказалось совсем не обязательным — от него ничего не осталось, как только оно столкнулось с живым примером. И так получается едва ли не со всеми скороспелыми, надуманными выводами, правилами, нормами, открытыми за время дискуссии. Они имеют какую-то видимость значительности при наложении их на посредственные и просто плохие фильмы. Мало, однако, отталкиваться от худших примеров, надо еще и равняться на лучшие образцы.

Большие потери несет наше искусство от обилия догм, плодящих шаблоны в творчестве!

Одним людям догматический склад мышления свойствен, видимо, от природы.

У других это свойство — благоприобретенное, и выражает леность ума, скопидомскую страсть соблюсти интеллектуальную экономию, выгадать на упрощенчестве.

Наконец, для третьих догматизм — легчайший способ администрировать в искусстве. В кино их особенно много: питательной средой им служит разбухшая система инстанций, консультирующих, принимающих и утверждающих художественную продукцию. Уже самой формой своего существования эти люди обязаны пребывать в уверенности, будто все на свете можно дополнить и переделать; они твердо убеждены, что не движущееся изображение, не синтетическая природа, не монтаж суть специфика кино, а поправки и доработки!

Знают ли они, исправляя, подгоняя, подравнивая сценарий и принимая его большинством голосов, что литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством? Знают ли, что здесь безусловно необходимо обеспечение большого простора л и ч н о й инициативе и и н д и в и д у а л ь н ы м склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию? Да, об этом им приходилось читать у Ленина. Но, видимо, «увязать» прочитанное со своими обязанностями и внедрить в практику повседневной работы куда труднее, чем «согласовать» порой противоречивые собственные требования к автору сценария...

Организационные изменения, которые претерпевает сейчас система инстанций,— это благоприятный момент для решительного усиления борьбы против догматизма и шаблона. Необходимость такой развернутой борьбы особенно актуальна в связи с тем, что в скором времени наша годовая потребность в сценариях будет исчисляться тремя-четырьмя сотнями. К этому ответственному этапу развития советской кинематографии, связанному с огромным притоком новых кадров, нельзя приходить со старыми предрассудками и заблуждениями. Освободившись от них, наше киноискусство вернет себе былую славу — оно создаст полноценные, волнующие, не выкроенные по общей мерке и похожие друг на друга, не вычерченные по рассчитанной схеме, а именно живые образы советских людей во всей неповторимой сложности их жизненных взаимоотношений — и личных, любовно-семейных, и общественно-трудовых, во всем многообразии проявлений духовных богатств, присущих людям социалистического общества.

Без догм в теории, без штампов в творчестве! — на этом пути большую советскую кинематографию и ожидают новые блистательные победы.

И. ВАЙСФЕЛЬД

ГОРЬКИЙ И МАСТЕРСТВО КИНОДРАМАТУРГА И РЕЖИССЕРА

Двадцать лет назад, перед Первым всесоюзным съездом советских писателей и после него, Горький провел несколько совещаний и товарищеских бесед с кинорежиссерами, писателями, драматургами. Во время этих встреч Горький поделился своими впечатлениями о просмотренных им кинофильмах, изложил свои взгляды на состояние киноискусства и его перспективы. Высказывания эти, оказавшие серьезное влияние на творчество многих мастеров кино, представляют значительный интерес и в наши дни, особенно в связи со Вторым съездом писателей.

Все работы Горького о кино подчинены единой мысли. Писал ли он повесть или сценарий, пьесу или публицистическую статью, создавал ли свое произведение или оценивал написанное другими, требование правдивости оставалось высшим и главным мерилом его оценки.

Когда в 1932 году группа киноработников пришла к Алексею Максимовичу, он сказал:

«Вот вас вопросы, связанные с кинематографом, привели ко мне, а ведь я в этом деле совсем не специалист. И на ряд ваших вопросов, должно быть, ответить не сумею... Но одно скажу твердо: надо вам жизнь во всей ее правде понять, постичь и показать так, чтобы каждый в повседневности своей такое увидел, что хоть и раньше видел, а не замечал» *.

Касаясь самых разнообразных моментов работы мастеров кино, Горький неизменно исходил из требований правдивости, подчеркивая при этом два момента, которые, хотя и не исчерпывают всей проблемы, но являются определяющими для творчества художника.

Первое — это глубокое, всестороннее знание жизни.

Как много появлялось у нас серых, невнятных, пустых сценариев из-за того, что писатель поверхностно знал жизнь или знал глубоко только одну какую-нибудь ее сторону, а обо всем остальном — только понаслышке.

Сам Горький видел перспективы, далеко выходящие за рамки избранной темы или события. Он знал предистории своих героев, как и их будущее, жизнь верхов общества, как и его глубочайших «низов».

Он всегда был в гуще самой жизни. Он был пламенным проводником идей коммунистической партии. Именно активное участие в преобразовании общества, прохождение университетов не только по книгам, и дали Горькому то всестороннее знание действительности, которое является образцом для писателя.

Тип литератора с блокнотом и карандашом, торопливо расспрашивающего о своем герое, собирающего обрывки сведений, необходимых для

* Г. Рошаль, Живой огонь, «Советское искусство», 1946, № 26.

придания правдоподобия вымученному замыслу, был глубоко враждебен Горькому.

Он говорил: «Писатель обязан все знать — весь поток жизни и все мелкие струи потока, все противоречия действительности, ее драмы и комедии, ее героизм и пошлость, ложь и правду. Он должен знать, что каким бы мелким и незначительным ни казалось ему то или иное явление, оно или осколок разрушаемого старого мира, или росток нового» *.

Обязан писатель, значит обязан и кинематографист: общие законы искусства непреложны и здесь.

В 1935 году Горький говорил киноработникам об их картинах:

«... и все-таки работа не так хороша, как должна бы быть.

Почему? Мне кажется потому, что нет, — как бы это сказать, чтобы не обидеть, — нет достаточной социальной грамотности, нет достаточно ясного представления о том живом материале, который мы изображаем» **.

Этого знания не хватало многим даже очень талантливым мастерам кино.

Вот почему и в хороших картинах имелись досадные неточности, которые давали неполное или неверное представление о социальной среде, разрушали правду характера.

С этой точки зрения Горький остро критиковал, например, погрешности в изображении техники подпольной работы в фильме «Юность Максима». Недостаточно полное знание истории отрицательно сказалось и на трактовке образа большевика Поливанова в этой же картине: образ, как справедливо отмечал Алексей Максимович, получился несколько надуманным, неправдоподобным.

Когда нет глубокого знания материала, художник ищет условные, приблизительные решения. Иногда поверхностное знание жизни проявляется и в форме эффектного, а в сущности своей примитивно-натуралистического, фальшивого изображения людей. По этой причине, говорил писатель, в хорошую картину «Крестьяне» включена безграмотная сцена с крестьянами, выбрасывающими пельмени за окно.

Литератор должен знать все о том, что он изображает. Но литература и искусство — не коллекция фактов, и писатель — не собиратель анкетных сведений о людях. Художественная литература, говорил Горький, «не подчиняется частному факту, она — выше его» ***. Горький предостерегал писателей от бескрылого бытописательства. Изображение сущности того или иного явления действительности — вот к чему должен стремиться художник. Он должен выделять самые важные стороны действительности, отбрасывая несущественное, случайное.

Учитывая, что некоторые литераторы упрощают вопрос об изучении действительности и недооценивают трудности «извлечения из фактов смысла», Горький во вступительной речи на пленуме правления ССП в 1935 году сказал, что «вопрос следует поставить в такой плоскости: признаем ли мы за искусством право преувеличивать явления социальные, положительные и отрицательные? Спорить по этому вопросу следовало бы. Без решения этого коренного вопроса мы не поймем отличие социалистического реализма от простого реализма. Без этого мы не усвоим метода социалистического реализма. Все большие произведения, все те произведения, которые являются образцами высокохудожественной литературы, покоятся именно на преувеличении, на широкой типизации явлений. Не пора ли нам к этому делу приучаться?» ****

---

* Соч., т. 25, стр. 120.
** Соч., т. 27, стр. 434.
*** Соч., т. 25, стр. 133.
**** М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, М., 1941, стр. 143.

Типизация, как известно, основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве.

Натурализм, отдающий художника во власть факта, подчиняющий творчество стихии случайности, как и оторванное от живого материала действительности сочинительство,— враги реализма. Но преувеличение, заострение художественных образов — задача непростая. Художник должен видеть и великое и ничтожное, обреченное на гибель, и новое, побеждающее, и правильно оценивать свои наблюдения. Горький призывал к тому, чтобы художник, рисуя отрицательные явления, постоянно думал о цели их показа, чтобы в нем жил пафос утверждения всего прекрасного и нового, уничтожения фальши и зла.

«Для того, чтобы ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята,— необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм, который — само собой разумеется — может быть создан только на фактах социалистического опыта» *.

Если художник не знает жизни, незнание это, несмотря на профессиональный опыт, проявится прежде всего в обедненной, искаженной характеристике людей, их мыслей и чувств, атмосферы, в которой сталкиваются и развиваются противоречия.

Вот почему первые слова, с которыми обратился Горький к киноработникам, были приведенные выше слова о правде, о ее постижении, воплощении в образах. Все лучшее в нашем киноискусстве и кинодраматургии связано с правдивым изображением человека, народа.

С огромной страстностью говорил Горький о месте человека в действительности и в искусстве, самую литературу называя, как известно, «человековедением».

В человеке, говорил он, «скрыта мудрая сила строителя», он — «самое великое на земле».

В другом месте он писал:

«Много любопытного на Руси, а всего любопытней — человек ее, коему и поклонимся!..»

В 1927 году он говорил о героях своих и всей нашей литературы:

«Моя радость и гордость — новый русский человек, строитель нового государства.

К этому маленькому, но великому человеку... я обращаюсь с моим искренними приветом.

Товарищ! Знай и верь, что ты — самый необходимый человек на земле. Делая твое маленькое дело, ты начал создавать действительно новый мир...» **

Человек, его место в жизни, его общественная ценность, его психологический склад, мир чувств, стремлений, проявляющихся в борьбе, труде, взаимосвязях с другими людьми и всем обществом, — вот что прежде всего познает кинодраматург, если он хочет создать истинно художественное произведение.

«Странно, даже несколько смешно наблюдать удивление человека перед граммофоном, кинематографом, автомобилем, но — неутомимый творец множества остроумных полезностей и утешающих забав — человек не чувствует удивления пред самим собою. Вещами, машинами любуется так, как будто они явились в наш мир своей волею, а не по воле существа, создавшего их» ***.

---

* М. Горький, О литературе, М., 1933, стр. 298.
** Соч., т. 24, стр, 293.
*** Соч., т. 24, стр. 271.

Капитализм с его системой угнетения масс подавляет индивидуальность. Сообразно этому вырабатывает свои каноны буржуазная эстетика. Не случайно одним из требований этой эстетики в области кино была так называемая «фотогения».

В одной из книг о «фотогении» приведен список объектов, которые лучше всего получаются на экране и подлежат съемке в первую очередь.

Что это за объекты?

«...Толпа на пожаре. Взлет аэроплана. Тигр. Лошадь. Нагое тело. Статуя Будды. Телеграфный аппарат. Мюзик-холл. Глаза: синие, коричневые. Ткани. Сказочные картинки: великаны, прекрасные принцессы, неосязаемые феи, хромые ведьмы, лешие, домовые, весь мир фантасмагорий. Бой быков. Локомобиль...» и т. д.

«Нефотогеничным» оказался только живой человек.

Эта тенденция принципиально не отличалась от того, что в это же время происходило в смежных областях буржуазного искусства: в живописи проповедовался «вещизм», в музыке мелодии заменялись натуралистическими шумами машин; в литературе известны пьесы и романы, для которых также характерно преклонение перед машинерией, и т. д.

Поэтизация Горьким «маленького, но великого человека», его протест против эстетизации машин разрушали основы буржуазной эстетики и в то же время помогали нашим мастерам кино избавляться от чуждых влияний и заблуждений, смелее идти по пути реализма. А заблуждения эти существовали и причиняли большой ущерб как самим художникам, так и зрителю. В конце двадцатых и в начале тридцатых годов на наших экранах появились картины, в которых реалистический образ человека был подменен формалистическими экспериментами. В одном документальном фильме, посвященном Москве, были, например, эффектные кадры, показывающие с помощью операторских трюков, как... разламывается пополам здание Большого театра (!), но не нашлось места простому человеку.

В начале тридцатых годов с помощью РАПП получила распространение теория так называемого «агитпропфильма»; под флагом показа нового строительства она требовала в ущерб изображению человека, его дел, его жизни натуралистического показа работы машин, станков.

Чуждым влияниям противостояло реалистическое искусство, опиравшееся на опыт литературы и продолжавшее лучшие традиции немого кино.

В 1932 году вышла картина «Встречный», в центре которой был замечательный реалистический образ старого рабочего Бабченко, строителя пятилеток. Эта картина стала знаменем борьбы с антихудожественностью «агитпропфильмов».

Наиболее ярким выражением побед реализма в советском кино того периода был «Чапаев». Поддержка Горьким «Чапаева» и подобных ему фильмов, острая критика недостатков, непримиримость к штукарству, безидейности и бездушию помогали мастерам советского кино, напоминали им о том, что является главным.

«И главное — люди, — говорил Алексей Максимович в беседе с киноработниками.— Ведь у вас в кино и человек, и жизнь за рампу не спрячется и в кулисы не убежит, так что у вас за человека и за жизнь ответственность бóльшая, чем, например, в театре,— и это ясно. Особенно за нашего человека и за нашу жизнь. Вот мне, например, все интересно: на Днепрострой народ съезжается — интересно, Москву перестраивают — интересно, ветер над степью новыми цветами пахнёт — интересно, а самое интересное, как смотрят, думают и мечтают наши люди! Я наблюдал — очень интересно! Необыкновенные люди, а ничего в них необыкновенного нет. И так вся наша жизнь. Молодеющая жизнь наша. Мне кажется, что все к старости растут, а мы в молодость!» *

* Г. Рошаль, Живой огонь, «Советское искусство», 1946, № 26.

Необыкновенный человек, в котором ничего необыкновенного нет,— это новый герой. Изображение его требует мастерства, смелого использования специфических возможностей киноискусства, в первую очередь его действенность.

Без действия М. Горький не представляет себе кинематографического произведения, причем действие — это не только темп, количество или эффектность событий, но прежде всего внутреннее содержание событий. Для драмы, говорил Горький, требуется, кроме таланта литературного, еще великое умение создавать столкновение желаний, намерений, умение разрешать столкновения быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств. В письме «Совкино» от 5 февраля 1928 года, несправедливо называя свои произведения бездейственными, Горький говорил: «Кино требует действия» *. Отвечая французским кинематографистам, запросившим в 1936 году согласие писателя на экранизацию пьесы «На дне», Горький снова подчеркнул:

«В этой пьесе по существу ничего не происходит; она рисует среду и только. Кино сломает себе зубы на этом» **.

Показательно, что, отвечая на вопрос, какие из своих рассказов он находит наиболее целесообразным экранизировать, Горький посоветовал сказку о Матери из «Итальянских сказок».

Напомним содержание сказки.

Из далекого Солерно, из Италии, к царю Тимуру в Самарканд приходит женщина. Сарацины-пираты напали на ее родной город, убили отца, мужа, многих сограждан и похитили ее шестилетнего сына.

Четыре года она безрезультатно искала его по земле. Теперь Мать знает — ребенок у Тимура: пираты были схвачены Баязетом, а Тимур победил Баязета и отнял у него все.

Чтобы достичь Самарканда, женщина пересекла горы и реки, в диких лесах, без оружия встречалась с вепрями и рысями, барсами и медведями, которые не тронули ее, потому что она — Мать и ищет свое дитя.

Когда Мать заговорила с властелином, окружавшие Тимура князья и военачальники ужаснулись и сочли ее безумной, как она посмела требовать возвращения сына от того, кто был врагом мира, другом смерти, кто никогда не знал милосердия, от кого стонала пропитанная кровью земля!

Но Тимур выслушал женщину и удивился: с ним боролись за короны и царства, за города и богатство, но первая она боролась с ним за человека! И сила материнской любви оказалась сильнее страха перед ним, властелином, жизнь победила смерть, победитель покорился. Триста всадников отправились во все концы земли в поисках ребенка. А веселый поэт Кермани, увидев покорность своего всесильного господина и победу женщины, запел:

Но еще не спета песня всех прекрасней,
Песня о начале всех начал на свете,
Песнь о сердце мира, о волшебном сердце
Той, кого мы, люди, Матерью зовем!

Таково вкратце содержание легенды, написанной в ритме поэтического сказания. Экранизация сказки «Мать» могла быть по плечу далеко не каждому кинорежиссеру. Только крупный и оригинальный художник мог бы передать на экране стихию поэтического мышления, смелый полет художественной фантазии, своеобразно переработанные приемы и образы народного творчества.

---

* Журнал «Пролетарское кино», 1932, № 19—20, стр. 22.
** Газета «Кино», 17 июня 1937 г.

Как нам кажется, Горький, предлагая экранизировать эту сказку, имел в виду не столько чисто практический вопрос постановки еще одного фильма, сколько обращал внимание работников кино на необходимость использовать крупные темы, не бояться смелых философских обобщений и находить для них новые драматически заостренные формы.

В 1927 году, отвечая редакции тверской губернской комсомольской газеты «Смена» на вопрос, какое из своих произведений писатель считает подходящим для молодежи, Горький писал:

«Пожалуй, рекомендовал бы «Мать» из «Итальянских сказок». Мне кажется, что теперь перед матерями стоят новые и огромные задачи по отношению к детям и что девицам комсомола следует подумать и над этой своей ролью в жизни. Возможно, что моя «Мать» заставит подумать над этим» *.

В другом письме, позднее он писал:

«Читали Вы мою «сказку» — «Мать»? Это — в «Итальянских сказках». В этой поэме я выразил «романтически» и как умел мой взгляд на женщину. Но понимайте мой титул «мать» не чисто физиологически, а — аллегорически: мать мира, мать всех великих и малых творцов «новой природы», новой жизни. Мне кажется, что женщина должна отправляться к свободе от этой точки, от сознания мировой своей роли» **.

Мать, кроме того, олицетворение народа, способного победить тех, кто, сея смерть, стремится завоевать мировое господство.

Человеческое сердце требует ухода, а мы «не умеем так ласково ухаживать, как следовало бы.

Надо поучиться этому,— ведь человек, несмотря на всю его неприглядность,— все-таки — самое великое на земле» ***.

«Итальянские сказки» поют гимн человеку, созидателю, Народу и в отраженной форме обличают его врагов.

Семь страниц сказки насыщены драматизмом высочайшего накала. Столкновение двух непримиримых философий, двух систем жизнеотношения, создает действительный конфликт противостоящих сил.

При экранизации сказки, вероятно, можно было бы начать действие в Италии, показать мирный труд простых людей, вторжение завоевателей, путь Матери в Самарканд, ее сына — «искру жизни», которую хотел потушить царь... Но как бы ни расширялись рамки сказки во времени и пространстве, сила конфликта должна была быть сохранена с той четкостью, какая есть в первоисточнике.

Поединок Матери и Тимура раскрывается поэтическими средствами, минуя неуместные здесь бытовые подробности. Герои говорят приподнятым языком.

Придав своему произведению характер легенды, Горький, однако, подчеркивает в конце: «Все это — п р а в д а; все слова здесь — и с т и н а, об этом знают наши матери, спросите их, и они скажут:

— Да, все это вечная п р а в д а, мы — сильнее смерти, мы, которые непрерывно дарим миру мудрецов, поэтов и героев, мы, кто сеет в нем все, чем он славен!» (Разрядка моя. — *И. В.*)

В необыкновенном сплетении судеб и событий «Матери» заложена жизненная мудрость, которая является основой всякой народной сказки.

Говоря о различных формах драмы, о многообразных темах и жанрах фильмов, Алексей Максимович всегда ждал от мастеров кино конкретности, убедительности в обрисовке характеров. Жизненность изображения среды, человека — непременное условие творчества писателя-реалиста. Писатель, подчеркивал Горький в письмах начинающим литераторам,

---

* Соч., т. 10, стр. 518.
** Т а м ж е.
*** Т а м ж е, стр. 516.

«должен смотреть на своих героев именно как на живых людей» *. То же — для пьесы: «Человека для пьесы надобно делать так, чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтоб его можно было презирать, ненавидеть и любить, как живого» **.

Современному читателю это положение Горького покажется само собой разумеющимся. Но тридцать лет назад оно было остро полемическим. В представлениях о жизненности героя существовали прямо противоположные точки зрения. В недрах РАППа, например, возникла так называемая теория «живого человека». На словах она отстаивала реализм, важную роль человека в искусстве. В действительности это была идеалистическая теория, человека она рассматривала внеисторически, как некую внесоциальную категорию, сводила многообразие его жизни к сфере подсознательных ощущений. Художники, которые в своем творчестве следовали субъективистской теории «живого человека», неизбежно ограничивали свой материал анализом узкого мирка подсознательного, изолированного от богатства социальных связей человека. Но и этот мирок они представляли в искаженной перспективе.

Отрицательное влияние канонов «живого человека» испытывали на себе одно время некоторые театральные и кинематографические деятели.

Это была не единственная «теория», имевшая хождение в то время в искусстве. Под знаменем борьбы с таким «живым человеком» выступила в кинематографе так называемая «теория интеллектуального кино», но и она исходила из ошибочных философских взглядов. Чтобы избежать иррационализма «живого человека», «теория интеллектуального кино» предлагала вообще ликвидировать образ-характер, заменив его надуманной, отвлеченной борьбой «мыслей-образов».

В одной из платформ конца двадцатых годов можно было прочитать: «Товарищ живой человек!.. кинематограф не ваше место... вы... соха для высокоиндустриальной формы искусства, каким является кинематограф».

«Теория интеллектуального кино» переносила центр тяжести с образа человека, с актера на вспомогательные аксессуары, на игру света, необычайные раккурсы съемки, эффекты декоративного оформления и т. д. Эти порочные воззрения привели ряд наших мастеров к тяжелым неудачам. Не было глубины характеров и подлинных обобщений, потому не звучал голос настоящей жизни в таких фильмах, как «Простой случай» Пудовкина, «Старое и новое» Эйзенштейна и других.

Теории «живого человека» и «интеллектуального кино» при внешнем несходстве каждая по-своему умерщвляла образ человека, реалистическую основу искусства. Иррационализм первой и подчеркнутый рационализм второй ничего общего с марксистской эстетикой не имели. Когда Горький утверждал, что человек в драме должен быть как живой, он полемизировал с подобными путаными эстетическими воззрениями.

При каких условиях люди у писателя будут правдивыми?

Одно из необходимых условий заключается в следующем: «...живыми они у него окажутся, когда он в любом из них найдет, отметит и подчеркнет характерную, оригинальную особенность речи, жеста, фигуры, лица, улыбки, игры глаз и т. д. ... Людей совершенно одинаковых — нет, в каждом имеется нечто свое — и внешнее и внутреннее» ***.

Это не всегда понимали режиссеры кино. «Не хватает героям советского кино характерности. Все они похожи друг на друга ****.

Как найти характерность героя?

Индивидуальное своеобразие персонажа часто проявляется в жесте, в сочетании слова и жеста.

---

* Соч., т. 25, стр. 117—118.
** Соч., т. 26, стр. 416.
*** Соч., т. 25, стр. 118.
**** Газета «Кино», 1935, № 34.

Вспоминая о встрече М. Горького с работниками кино 16 июля 1935 года, М. Ромм приводит слова великого писателя:

«Жест и слово почти никогда не совпадают. Жест иногда опережает слово, иногда идет после него. Очень часто человек говорит одно, а жест его — совсем другое. Из соединения вырастает своеобразие мысли, поведения, ибо мысль живого человека не всегда полностью заключена в слове. А у вас актеры делают так: что слово, то и жест, и все одновременно. Это бедно и неверно...» *

Внешний облик человека, жест, слово, действие образуют единство. В этом органическом целом художник выделяет слово или жест — в зависимости от поставленной задачи. В фильме иногда слово может играть меньшую роль по сравнению с мимикой, жестом.

На совещании с драматургами 4 апреля 1935 года Горький обращал внимание писателей на эту сторону драматургической формы: «Нужно усвоить в данном случае простую вещь: сама по себе драматургическая форма имеет дело со словом в той же мере, как и с эмоцией. Требуется известная экономия слов и обязательно образ, чтобы у нас была пластика, движения самого лица» **.

Примеры экономного, действенного использования слова, когда оно, передавая смысл, рисует и характер, дает драматургическое и прозаическое творчество самого Горького. Создавая, например, портрет отца Павла в повести «Мать», Горький сознательно подчеркивает его немногословие. Михаил Власов мог ничего не говорить или произносить только одно резкое слово, сохраняя при этом полную неподвижность,— и все же люди в ужасе отступали от него. Молчание Михаила Власова было красноречивее иного самого эффектного рассуждения, так же как его неподвижность — страшнее самой угрожающей жестикуляции.

«Когда Власов видел, что на него идут люди, он хватал в руки камень, доску, кусок железа и, широко расставив ноги, молча ожидал врагов. Л и ц о е г о (разрядка всюду моя.— *И. В.*), заросшее от глаз до шеи черной бородой, и в о л о с а т ы е р у к и в н у ш а л и в с е м с т р а х. О с о б е н н о б о я л и с ь е г о г л а з, — маленькие, острые, они сверлили людей, точно стальные буравчики, и каждый, кто в с т р е ч а л с я с и х в з г л я д о м, чувствовал перед собой дикую силу, недоступную страху, готовую бить беспощадно.

— Ну, расходись, сволочь! — глухо говорил он. Сквозь густые волосы на его лице сверкали крупные, желтые зубы. Люди расходились, ругая его трусливо воющей руганью».

Таким же страшным в молчании видел зритель отца Павла в известном фильме В. Пудовкина «Мать», именно такой способ изображения сделал эту фигуру запоминающейся, очерченной удивительно точно, во всей своей индивидуальной неповторимости.

Изображение деталей поведения, внешнего облика, свойственных только данному конкретному человеку, позволило писателю создать живой портрет, типичный для своего времени и среды. Примечательно также, что в приведенном примере видимое б е з д е й с т в и е человека служит выражением внутренней д и н а м и к и сцены. В противоположность этому внешняя подвижность может служить выражением статики — кинематографическая практика дает этому немало примеров. Уже в первых картинах писатель отмечал неправдоподобие нарочитой «динамики».

Характеризуя первые киносъемки Люмьера, Горький писал в 1896 году:

«А на экране — новая картина: трое солидных людей играют в вист. Вистует бритый господин с физиономией важного чиновника, смеющийся,

---

* Из письма М. Ромма автору этой статьи.

** А р х и в Г о р ь к о г о. Стенограмма совещания драматургов в ССП 4 апреля 1935 г., стр. 37.

должно быть, густым басовым смехом; против него нервный и сухой партнер тревожно хватает со стола карты, и на сером лице его — жадность. Третий наливает в стаканы пиво, которое принес лакей, и, поставив на стол, стал за спиной нервного игрока, с напряженным любопытством глядя в его карты. Игроки мечут карты и... разражаются безмолвным хохотом теней. Смеются все, смеется и лакей, взявшись за бока и становясь неприличным у стола этих солидных буржуа. И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах,— так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком непохожим на живую жизнь...» *

Горький, очень эмоционально передавая свое впечатление от картины, говорил о неполноценности немого кино, пародирующего живую жизнь. Но анализируя корреспонденцию писателя, можно обнаружить и другую причину, создавшую у него такое впечатление. Она — в нарочитости поведения актеров. Мы знаем, что н е м ы е картины более позднего периода не раз поражали зрителя жизненностью изображения сложнейших отношений между людьми. Достигалось это потому, что режиссеры и актеры понимали силу лаконизма кино, значение жеста.

Правильное сочетание слова и жеста, жеста и движения, физического действия и мимики, выделение основной доминанты для раскрытия идеи, драматической сущности характера требует от автора, режиссуры и актера художественного чутья, острой наблюдательности, точного зрения быта, ясности мысли.

Только тогда, когда авторы фильма отчетливо представляют героя, развитие отношений, реальную среду действия, они отыскивают правильные решения, и актер находит точный, неиллюстративный жест.

Если у автора нет живого представления о героях, возникает потребность во внешних эффектах, не оправданных психологическим содержанием сцены.

Произведение искусства — не гипсовый слепок с натуры; подлинный художник выбирает те краски, которые в рамках данного замысла лучше всего передают сущность явлений действительности.

Ничего нет хуже превращения того или иного приема в трафарет. Главное — в правде характера, поведения человека. Об этом хорошо сказал Горький киноработникам в связи с постановкой исторических фильмов.

В беседе 16 июля 1935 года Алексей Максимович отмечал в одной из новых картин недостаточно правильное изображение истории, несмотря на то, что в ней, по словам режиссера, все аксессуары взяты были из музеев. Вспоминая об этом, М. Ромм пишет:

«Можно и ложку взять из музея,— сердито ответил Горький,— а истории не получится. История не в ложке, а в том, как ее в рот несут. Не в штанах дело, а в том, куда идет человек, почему идет, что ему надо. История в человеке, в мыслях его. А отсюда и повадка... Когда на углу стоит городовой, так не ходят и не говорят (как у вас в картине),— добавил Алексей Максимович,— вы бы сами по-другому пошли, если бы живой пристав стоял».

«...Замечание об и с т о р и з м е, как это ни покажется странным на первый взгляд, помогло мне в режиссерском решении фильмов из зарубежной жизни: многие из вопросов, встающие перед постановщиками картин на исторические темы, тревожили и меня, когда надо было показывать на экране немцев, американцев и т. д. Весь наш съемочный коллектив старался до конца понять систему человеческих отношений, поведение людей в буржуазном обществе, вместо того чтобы копировать подробности быта. Мы старались изображать не условных американцев, а характеры людей, живущих в условиях «американского образа жизни».

* Соч., т. 23, стр. 243—244.

...Само собой разумеется, мысли об историзме, высказанные Горьким, определили подход к решению двух фильмов об Ушакове.

Таким образом, замечание об историзме при всей своей краткости имеет не узко специальное, а гораздо более широкое значение» *.

Наблюдательность автора сценария, его умение подмечать своеобразие жеста, мимики, смешные детали должны найти отражение и в литературной форме записи. Изображение человека как живого в его типических чертах предъявляет определенные требования и к литературной форме сценария.

Искусство сценариста складывается не из умения разбить изложение на планы, указать наплывы или затемнения. Это легче всего. Задача кинодраматурга несколько иная: он должен так написать сценарий, чтобы абсолютно точно «видно», «слышно» было все происходящее.

Во время встреч с киноработниками и писателями Горький уделял большое внимание этому вопросу. Особенно обстоятельно он обсуждался на совещании с драматургами в Союзе советских писателей 4 апреля 1935 года. Писатели в выступлениях на этом совещании отчетливо говорили о своем недовольстве отсутствием или бедностью описательной части в сценарии. В частности, А. Корнейчук подчеркивал, что основной замысел писателя теряется, если он дает сценарий, который режиссер «может трактовать как угодно» **.

Вопрос об описательной части сценария справедливо связывался на совещании с проблемой творческого содружества режиссера и сценариста, необходимостью устранения того недоверия, которое существовало со стороны некоторых постановщиков фильмов по отношению к писателю.

— Откуда это недоверие к нам со стороны режиссеров? — спрашивал кинодраматург Н. Зархи и отвечал так:

«До тех пор, пока мы не будем мыслить себе вещи не только как литераторы-драматурги, но и как режиссеры, мы этого доверия не добьемся. Я это знаю по своей практике... Настоящее доверие к нам у режиссеров будет тогда, когда мы сумеем по-кинематографически оформить материал... Классический пример — Иван Иванович сидел дома и скучал. Они говорят — покажи эту скуку методом кинематографии. Но у тебя дана эта задача и не решена, и я тебя автором не считаю.

Горький. Это вопрос ремарок в пьесах.

Зархи. Совершенно верно. А кадр или фильм — это развернутая ремарка. Например, я пишу: он сидел и горевал. И режиссер резонно говорит мне, что есть тысячи способов показать горе. Один покажет это тем, что рядом упал предмет, а человек не слышит шума, значит, он настолько сосредоточен, что это является выражением определенной мысли. Режиссер говорит, что когда вы даете реплику или развернутый монолог, то для него это не материал.

И вот с этого момента он теряет к нам определенное доверие. Я думаю, что этот вопрос нужно решить воспитанием в себе режиссерского умения» ***.

Горький был убежден, что «звуковое кино весьма близко подходит к драме», и, исходя из требований драмы, он поддержал предложение Зархи о необходимости для драматурга вырабатывать своеобразное режиссерское умение.

Развивая свою мысль, Алексей Максимович говорил:

«Весьма часто в театре видишь такую вещь. Артист, играющий данное лицо, говорит словами, которые нельзя сказать в этой позе или в этом

---

* Из письма М. Ромма.

** Архив Горького. Стенограмма совещания драматургов в ССП 4 апреля 1935 г., стр. 37.

*** Там же, стр. 30—31.

тоне... И это не потому, что он играет плохо. Он играет, может быть, хорошо, но он играет не то, что нужно, потому что ему указано, как нужно играть, не тем, кто создал характер, а тем, кто его обучал играть. Это очень серьезная тема и здесь все-таки потребуются ремарки»*.

Кажущаяся технической, проблема «ремарки» была для Горького проблемой реалистического изображения действительности. От того, какими средствами выражает свою мысль драматург, зависит и литературное качество произведения, и направление режиссерского решения, и уровень экранного воплощения писательского замысла, другими словами, степень глубины изображения жизни.

Экранизация произведений Чехова, Мопассана, Алексея Толстого, Фурманова, Шолохова и других писателей показала, как много дает проза нашим мастерам кино.

Особое место в истории кино принадлежит горьковской прозе. Здесь в связи с вопросом о литературной форме сценария мы ограничимся лишь несколькими примерами, показывающими, как изобразительность горьковской прозы может предопределить конкретные зрительно-звуковые решения фильма.

Великолепные сцены финала «Жизни Клима Самгина» построены так, что видны все люди, атмосфера февральских дней 1917 года. На каждой странице сценарист и режиссер найдут живые сцены, детали поведения людей, богатство жизненных наблюдений, точные реплики, которые позволяют лаконичными средствами лепить характеры, раскрывать действия, связанные с этими событиями.

Вот как выглядит один небольшой фрагмент сцены в Таврическом дворце:

«Когда арестованные, генерал и двое штатских, поднялись на ступени крыльца и следом за ними волною хлынули во дворец люди, — озябший Самгин отдал себя во власть толпы, тотчас же был втиснут в двери дворца, отброшен в сторону и ударил коленом в спину солдата, — солдат, сидя на полу, держал между ног пулемет и ковырял его каким-то инструментом».

Здесь виден, употребляя терминологию кинематографа, «общий план» — движение народной массы, окружающей арестованных и хлынувшей во дворец, далее — более приближенное изображение Самгина («средний план») и, наконец, еще большее «укрупнение» — солдат с пулеметом. На этой укрупненной детали общей панорамы Горький останавливается:

«— Простите,— сказал Самгин.

— Ничего, ничего, действуй! — откликнулся солдат, не оглядываясь. — Тесновато, брат, — бормотал он, скрежеща по железу сталью. — Ничего, последние деньки теснимся...»

Такая зарисовка может войти в сценарий: она изобразительно ясна, наполнена высоким смыслом. Реплика солдата беспощадно точна: он не намерен больше «тесниться» перед богатыми и власть имущими.

Далее Горький делает Самгина свидетелем разговора солдата с рабочим, также необычайно выразительно и очень кратко рисующего атмосферу тех дней. Затем мы снова видим Самгина в потоке людей.

«Здесь было свободней, и чем дальше, тем все более свободно, — по обе стороны коридора непрерывно хлопали двери, как бы выкусывая людей, одного за другим. Было как-то странно, что этот коридор оканчивался изящно обставленным рестораном».

Режиссер, насытив этот план деталями, которыми так богата сцена в Таврическом дворце, создал бы выразительный «общий план».

---

* Архив Горького. Стенограмма совещания драматургов в ССП 4 апреля 1935 г., стр. 45.

Перспектива с рестораном введена Горьким не случайно: именно сюда влечет Самгина. И если до коридора Думы писатель создал «укрупненное» изображение народа, показав непримиримую враждебность Самгина солдатам и рабочим, то после этого «общего плана» в ресторане показывается (не иллюстративно, не умозрительно, а в живом, естественном движении) родная, своя для Самгина среда: Стратонов с друзьями.

Здесь Горький вкладывает в уста Стратонова рассказ, который может быть дан (как часть общей композиции сцены) не в повествовательной форме, а в действии — он представляет собой законченный сценарный эпизод:

«— А меня, батенька, привезли на грузовике, да-да! Арестовали, черт возьми! Я говорю: «Послушайте, это... это нарушение закона, я, депутат, неприкосновенен». Какой-то студентик, мозгляк, засмеялся: «А вот мы, говорит, прикасаемся!» Не без юмора сказал, а? С ним — матрос, эдакая, знаете, морда. «Неприкосновенный? — кричит. — А наши депутаты, которых в каторгу закатали, — прикосновенны?» Ну что ему ответишь? Он же — мужик, он ничего не понимает».

Тон рассказа Стратонова развязный, его барское презрение к народу очевидно. И, однако, эпизод разоблачает самого Стратонова, показывает моральное превосходство над ним студента и матроса.

Это достигается и самим текстом диалога и тем огромным влиянием, которое имеет на эту маленькую сценку «второй план», а также рядом лежащие эпизоды, умно и мастерски выписанные художником и рисующие обстановку февральской революции. Все нарисовано Горьким картинно, ясно, красочно, точно и вместе с тем лаконично.

Писатель очень дорожил этим качеством художественного изображения. В письме Геннадию Фишу он писал:

«Кое-где вы недостаточно экономны в словах и, как будто, заботитесь о том, чтоб, читая вас, человек думал как можно меньше. Это — зря. Нужно немножко недосказывать, предоставлять читателю право шевелить мозгом, — так он лучше поймет, большему научится» *.

Сценарист, который ограничивает свою задачу черновыми записями, теряет авторское лицо и не способен на настоящее творчество. Известно, что есть и театральные драматурги, которые сознательно пишут не окончательные варианты пьес, а так называемые «литературные», дорабатываемые впоследствии театром.

Художественный опыт Горького и его высказывания о кино напоминают о том, что драматург не имеет права облегчать задачу, снижать требования к себе, а, напротив, должен чувствовать свою ответственность как за литературное, так и за сценическое или экранное решение образов.

Среди деятелей кино чаще раздаются голоса о том, что самый термин «сценарий» изжил себя и его пора заменить другим словом, полнее передающим сущность драматургического творчества в кино. Найден будет новый термин или останется старый — несущественно. Симптоматичен самый факт такой постановки вопроса. Он говорит о том, что на основе побед социалистического реализма в кино, с освоением звука, цвета, опыта передовой театральной культуры кинодраматургия вступила в новый этап своего развития.

Старые мерки неприменимы к советской кинодраматургии настоящего и тем более будущего. Кинематограф из «режиссерского», каким его часто называли в немом кино, превратился в драматургический и режиссерский, опирающийся на прочный союз с литературой. Это результат органического развития того передового и нового, что внесло в практику создания сценариев наше киноискусство.

---

* М. Горький, Письма к рабкорам и писателям, библиотека «Огонек», 1936, стр. 31.

Драматург кино, в представлении Горького, — это художник, который в содружестве с режиссером определяет весь образный строй будущего фильма.

В статье «Глубина и профессиональность» Е. Габрилович пишет в «Литературной газете» (18 сентября 1954 г.) о необходимости для каждого сценариста писать на определенного режиссера. Известно, что в кино сложились и будут складываться содружества кинодраматургов и режиссеров. Но основой их может служить не только предлагаемая Е. Габриловичем и практически нередко оправдывающая себя форма предварительной, еще до создания сценария, «ориентации» сценариста на определенного режиссера. Возможны, закономерны, необходимы и иные пути — когда писатель пишет сценарий, считаясь только со своим художественным мышлением, своей индивидуальной манерой, на первых порах даже и не имея в виду какой-нибудь конкретной режиссерской кандидатуры. В этом случае постановщик будущего фильма определяется только после завершения работы над сценарием; не кинодраматург «ориентируется» на режиссера, а режиссер находит близкого ему по своим эстетическим устремлениям автора, творчески самостоятельного, имеющего свое лицо. На такой основе возникали содружества Е. Дзигана с Вс. Вишневским («Мы из Кронштадта»), А. Столпера с К. Симоновым («Парень из нашего города»), Вс. Пудовкина с Н. Зархи («Конец Санкт-Петербурга»), С. Эйзенштейна с П. Павленко («Александр Невский») и другие.

Такие содружества приводили к созданию ярких произведений кино, не умаляя при этом творческого авторитета режиссера, как не умаляется самостоятельная ценность театрального коллектива, если его называют «театром Островского» или «театром Чехова».

Формы и пути дальнейшего укрепления единства литературы и кино нельзя ограничивать обязательной предварительной ориентацией сценаристов на режиссера. Работа писателя в кино — это живой творческий процесс, основой основ которого является глубокое осознание сценаристом своей роли в кино, как самостоятельного художника, владеющего всеми «секретами» своей профессии, чувствующего себя на кинопроизводстве не гостем, а полноправным участником создания картины, деятельным другом режиссера.

Именно к этому в конечном итоге призывает Горький, когда говорит о внутренней действенности сценария, характерности поведения человека, об образности сценария, требующей от драматурга режиссерского видения фильма. Не случайно о советах Горького не раз с благодарностью вспоминали мастера кино — режиссеры, сценаристы, актеры.

«Запись беседы (Горького. — *И. В.*) я прочитал Щукину, — рассказывает М. Ромм. — Мы ее внимательно разобрали, обсудили. Основываясь на этих мыслях Горького, мы нашли некоторые детали, которые дали нам возможность более полно охарактеризовать образ Ленина. Конечно, этим не исчерпывается влияние Горького на создание фильмов о Ленине: его очерк о Владимире Ильиче послужил основой для работы над образом Ленина в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Щукин неоднократно говорил мне, что очерк Горького — основной материал для него»*.

Воспоминания, проникнутые уважением к Горькому и к тому влиянию, какое он на них оказывал, оставили Черкасов, Эйзенштейн, Пудовкин, Массалитинова, Донской и другие художники.

Наши молодые мастера кино должны изучать М. Горького с той же глубиной, с какой его изучало старшее поколение киноработников.

Вечно живое наследие писателя и в наши дни является школой мастерства кинодраматурга и режиссера кино.

---

* Из письма М. Ромма.

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Гр. ЧАХИРЬЯН

«ЗОЛОТАЯ АНТИЛОПА»

Советская мультипликация часто обращается к сказочному творчеству, черпая из него сюжеты и образы, вдохновляясь заложенной в нем народной мудростью. Наш кинозритель видел немало сказок, сложенных русским и другими народами. «Золотая антилопа» — это первый мультипликационный фильм, созданный советскими киноработниками по мотивам индийских сказок.

Кинодраматург Н. Абрамов, работая над сценарием, стремился отобрать из богатого сказочного фонда, накопленного народами Индии, наиболее яркие и характерные образы. Честный мальчик из народа, жадный раджа, его хитрый слуга и свирепый телохранитель, охотники, музыканты и танцовщицы; излюбленные индийским фольклором одухотворенные животные — антилопа, грациозная, как девушка, трудолюбивый круторогий вол, добродушный слон, страшная кобра, суетливые и крикливые обезьянки, тигрята и грозная тигрица, наивные медвежата — весь этот красочный мир персонажей, фантастическое содержание, строгий простой сюжет передают в «Золотой антилопе», как и во всякой сказке, отточенную веками жизненную мудрость народа, его веру в торжество справедливости.

Фильм начинается в напряженном темпе. В джунглях мечется быстрая антилопа. Ее преследуют охотники во главе с раджой.

— Взять ее живой! — кричит раджа.

Мы понимаем, почему так стремительна погоня, отчего такой алчностью загорелись глаза охотников. Это не обыкновенная антилопа — от ударов ее копыт о камень сверкающим дождем рассыпаются яркие искры, и каждая искра, упав на землю, превращается в золотую монету.

На самой опушке джунглей полунагой мальчик, навалившись на соху, погоняет буйвола. Просвистев в воздухе, длинная стрела вонзилась в соху. И вслед выбежала из джунглей загнанная антилопа. Мальчик спрятал ее в большом, заросшем лианами дупле дерева, прежде чем появилась кавалькада охотников.

— Здесь пробежала антилопа. Отвечай, куда? — грозно спросил раджа и пригрозил затравить мальчика леопардами, если тот не скажет правды.

Мальчик не испугался и навел охотников на ложный след. Но вскоре хитрый слуга обнаружил обман, и вот беззащитный мальчик предстал во дворце перед разгневанным раджой.

— Если к восходу солнца ты не принесешь десять золотых, — сказал раджа мальчику, — можешь проститься со своей головой.

Раджа рассчитывал, что мальчик, не имея другого выхода, обратится к золотой антилопе, а по его следам будет красться хитрый слуга.

Из пышного дворца зритель переносится в зеленый сумрак джунглей. Мальчик, олицетворяющий черты народного характера, смел, честен, великодушен. Он помогает зверям, и они сторицей платят за его доброту — доставляют к волшебной горе, где обитает Золотая антилопа. Зритель с неослабевающим интересом следит за борьбой добрых и злых сил сказки. И гибель раджи, наказанного за свою ненасытную жадность, и счастье, которое заслужил мальчик в награду за свою доброту, являются закономерным и оправданным исходом этой борьбы.

«Золотая антилопа» — лучшая из работ режиссера Л. Атаманова, выпустившего до

этого три удачных цветных рисованных фильма: «Волшебный ковер» (современная армянская сказка), «Желтый аист» (китайская сказка) и «Аленький цветочек» (русская сказка).

В «Золотой антилопе» много воздуха, много простора. Люди, звери движутся свободно, природа кажется живой и прекрасной. Зритель почти забывает, что перед ним воображаемый мир — плод богатой фантазии и мастерства художника.

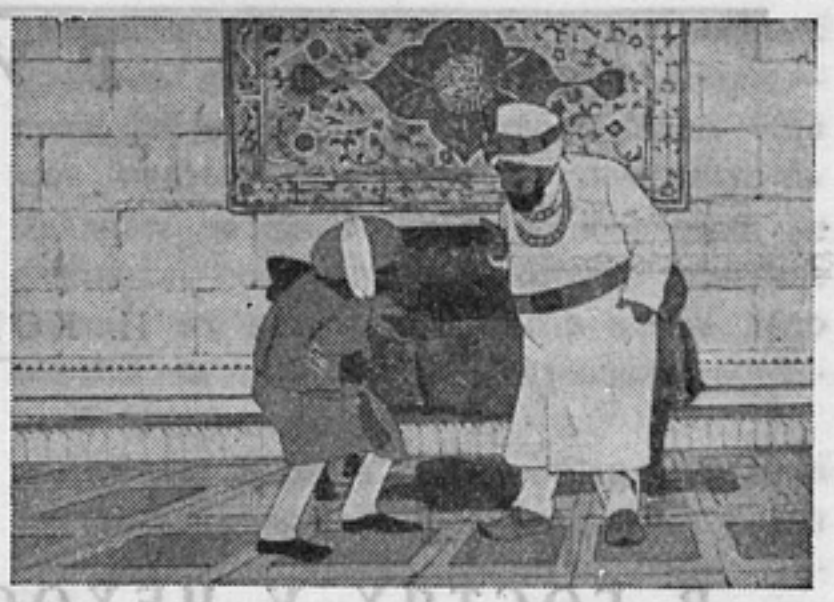
Отдельные сцены фильма радуют продуманным и умелым сочетанием всех выразительных возможностей мультипликации. Динамична сцена охоты за антилопой. Теплым лиризмом наполнен большой эпизод ночного путешествия мальчика по джунглям. Исключительно красочен, полон настоящего сказочного очарования заключительный эпизод фильма — танец антилопы во дворце. Редко встречаются в мультипликационном фильме такое жизненное правдоподобие в образах людей, такая естественность в изображении повадок животных. И в то же время эти образы отнюдь не результат точного копирования реальной действительности. Все они специфичны как образы мультипликационного искусства.

Режиссеру фильма и художникам (А. Виноградов, И. Шварцман) удалось передать колорит и атмосферу страны, особенности ее древнейшего богатого изобразительного искусства. Найдены верные цветовые нюансы, выражающие и неповторимое своеобразие природы, и пышность дворцов с их кружевной архитектурой, найдены правдивые пластические формы, выразительные движения, характерные цвета для персонажей.

Раджа и его придворные в соответствии с идейным замыслом картины показаны в гротесковой манере, такими, какими их запечатлел народ в своих сказках, — ничтожными, коварными, жестокими и алчными.

С мягким, поэтическим лиризмом показаны мальчик и все добрые силы сказки.

Гротесковое и лирическое объединены общим замыслом картины, драматической борьбой, которую ведут между собой положительные и отрицательные персонажи сказки. Весь фильм стилистически целен. В нем нельзя найти ни одного персонажа, ни одной детали, которые не были бы подчинены общему художественному строю, строго выдержанному и в изобразительной части, и в диалогах, и в легкой, мелодичной



музыке, написанной композитором В. Юровским.

Есть в фильме мелкие недочеты.

Быть может, несколько однообразен танец девушек, развлекающих скучающего раджу, мало сатирической заостренности в образе палача — телохранителя раджи.

Хотелось бы увидеть концовку более интересную, чем та, какая есть, когда мальчик и антилопа уходят из опустевшего дворца.

Но эти недоделки не портят общего хорошего впечатления от картины.

Долго после просмотра зритель остается еще во власти очаровательных образов, созданных с большим артистическим темпераментом и художественным воображением.

Советский зритель видит в фильме сказочную Индию; индийский зритель, возможно, заметит какие-либо неточности, но до него, несомненно, дойдет самое главное в этом фильме — чувство любви и уважения народов Советского Союза к народам Индии.

Авторы сумели создать произведение искусства с глубоко гуманистическим содержанием. Это яркое доказательство окрепших культурных связей двух великих народов.

И это самое ценное в фильме «Золотая антилопа».

ЗА РУБЕЖОМ

И. КОКОРЕВА

В ГОСТЯХ У ЧЕХОСЛОВАЦКИХ ДРУЗЕЙ

Люди Чехословакии необыкновенно радушны и приветливы. В дни фестиваля страна широко распахнула свои двери для всех друзей. Каждая делегация могла поехать куда угодно, посетить любой дом, завод или кооператив, встретиться с каждым желаемым человеком, и везде погружалась в атмосферу сердечной дружбы.

Советская киноделегация, проехав из конца в конец всю страну — от границы с Западной Германией до подножья Татр и берегов голубого Дуная, — могла наблюдать народ в дни труда и в часы отдыха, непринужденного веселья. И не было человека, который не жаждал бы познакомить нас со своей прекрасной родиной и выразить чувство уважения и любви к завоеваниям нашего социалистического отечества, к нашей культуре.

Когда-то Бедржих Сметана сказал, что «жизнь чехов — в музыке». Трудно оспорить эту истину и сейчас, но не точнее ли будет прибавить, что для чехословацкого народа нет ближе и дороже качеств, чем жизнерадостность и трудолюбие, проявляющиеся сейчас при выполнении широкой программы созидания социализма. Именно эти качества в первую очередь и сблизили так чехословацкий и советский народы.

Много повидали мы разных, хотя и похожих друг на друга, краснокрыших селений и городов с их старыми промышленными предприятиями и новостройками, школами и больницами, с оживленным движением и четким трудовым ритмом, с их веселыми, праздничными гуляниями — с каруселями, национальными песнями и танцами. По многим прошли дорогам наши машины — через холмы и низины, стремительные горные потоки, на километры протянувшиеся леса; мимо древних часовен и величавых в своей простоте и строгости замков; мимо памятников в честь знаменитых крестьянских восстаний XVI века; по равнинам, где гремели пушки наполеоновских сражений; мимо мрачного замка, где были казнены итальянские карбонарии; мимо исторических мест, где советские и чехословацкие люди вместе сражались против гитлеровских полчищ...

И всюду мы находили радующие нас приметы нового времени, новых условий труда и жизни людей. Глубже всего запала в сердце встреча с коллективом небольшого сталелитейного завода близ города Либерец. Завод не может похвастать ни блестящим техническим оснащением, ни огромным размахом работ, ни численностью коллектива. Но есть в нем то, что превыше и намного ценнее всего этого и в чем содержится залог великого будущего новой, демократической Чехословакии.

Когда этот завод, доведенный бывшими немецкими хозяйчиками до полного упадка и не поддающийся восстановлению, решено было закрыть (его долг государству достигал 12 миллионов рублей), рабочий коллектив, не требуя ни от кого никакой помощи и затрат, приступил к генеральной реконструкции завода и новой организации работ. В 1953 году завод сумел уже покрыть свой государственный долг, а в первом квартале 1954 года выполнил план на 110%. В будущем году, по желанию коллектива, план увеличивается еще на 15%. Сейчас завод — претендент на Красное знамя Министерства машиностроения.

Наше посещение завода совпало с торжественным для коллектива днем — открытием печи, отремонтированной собственны-

ми усилиями рабочих. Нам с гордостью демонстрировали большой подъемный кран, построенный руками мастеров завода, подробно рассказывали о реконструированных технической и химической лабораториях, знакомили с людьми завода. Это была незабываемая встреча с людьми нового, социалистического сознания и социалистического отношения к труду.

Радостных и счастливых людей новой Чехословакии видели мы и при посещении большого сельскохозяйственного кооператива в местечке Рача, близ Братиславы, и при осмотре керамического завода в Модре, где на наших глазах под рукой мастеров рождались настоящие шедевры народного искусства, и в курортном местечке «Песчаны», где благодаря заботе правительства теперь отдыхают сотни тысяч трудящихся.

Мы хорошо поняли, почему с таким необыкновенным вниманием и так любовно были встречены в Чехословакии советские фильмы, почему народ собирался на их просмотры даже в самые поздние часы, рискуя опоздать на обратные поезда, и даже в самую ненастную погоду, почему одно лишь упоминание имени советских киноартистов вызывало бурю оваций.

Народ видел в наших фильмах то, что ему дорого и за что он боролся и будет бороться, видел то, к чему сейчас идет его страна.

Братиславская газета «Правда» писала о фильме «Верные друзья»:

«Советская кинематография делает свой вклад в общее дело мощного лагеря мира, выпуская жизнерадостные картины, рисующие в светлых тонах жизнь советских строителей... Главная сила этой оптимистической комедии в том, что все то веселое и радостное, что в ней нас восхищает, является следствием новых условий жизни».

Чрезвычайно близок чехословацкому народу оказался и фильм «Школа мужества». Зрители взволнованно следили за судьбой мальчика, из которого выковывается солдат революции. Под гром аплодисментов неизменно проходил эпизод встречи чеха Яна Галды с русскими партизанами. Аплодируя этим кадрам, народ аплодировал нерушимой дружбе чехословацкого и советского народов, их общим интересам и целям.

В обстановке сердечной дружбы и взаимного расположения открылся и прошел VIII международный кинофестиваль.

«Все, кому дороги интересы человечества, кто любит жизнь и ненавидит смерть и разложение, кто хочет здоровья, богатых урожаев, кто жаждет мира на земле, — приезжайте к нам в Чехословакию» — на этот призыв правительства откликнулось двадцать восемь государств, пославших на фестиваль свои фильмы, которые поистине явились их новым вкладом в общее дело борьбы за мир и освобожденный творческий труд на земле.

Карловы Вары в дни фестиваля были в центре внимания мирового искусства. Сюда съезжались многочисленные корреспонденты, в числе почетных гостей было много дипломатических представителей и деятелей искусства различных стран, здесь возникали выставки, раскрывающие страницы истории древней и новой культуры Чехословакии, звучала в исполнении замечательных артистов мира музыка всех стран и времен. Те же, кто не сумел или кому помешали приехать на эту грандиозную манифестацию мира и дружбы, слали фестивалю дорогие приветственные слова. Телеграммой поздравлял своих друзей по искусству Чарли Чаплин, выражал добрые пожелания фестивалю австралийский «Комитет друзей Карловых Вар», никому из членов которого не разрешен был правительством выезд из страны.

А вот что писали кинематографисты Вьетнама: «Тяжелые военные условия не дают возможности принять участие в кинофестивале. От всего сердца желаем ему полного успеха. Мы глубоко уверены, что VIII МКФ и кинофестивали трудящихся явятся крупным вкладом в дело укрепления мира и дружбы среди народов и помогут осуществлению благородных стремлений человечества».

...Каждый день и час приносил новые впечатления, новые встречи, новых друзей. Беседы и споры по вопросам искусства, рассказы артистов, режиссеров, писателей о создании фильмов и своей творческой судьбе, обсуждение их новых и старых работ, пресс-конференции, обмен автографами, книгами, значками, общие экскурсии — вот что дополняло и без того чрезвычайно насыщенную программу фестиваля.

Много стран промелькнуло на экране перед глазами участников фестиваля, бесконечно много прошло судеб людей. А сколько различных творческих исканий, сколько разных точек зрения художников на мир, непохожих друг на друга манер и стилей!

Но было в каждом фильме и то, что их роднило, — трезвая и неумолимая, иногда

тяжелая и горькая, а чаще радостная и светлая, но всегда настоящая правда действительности, в которой звучал голос самой истории, голос народов, взявших судьбы мира в свои руки.

Вот почему с таким равным успехом проходили на фестивале такие разные произведения, вот почему веселая, жизнерадостная кинокомедия «Верные друзья» и народная драма из жизни американских рабочих «Соль земли» разделили Большую премию фестиваля, вот почему здесь могли сходиться в оценках люди, еще очень далекие друг от друга по убеждениям.

«Фильм, который вы увидите сегодня, отображает действительные события, разыгравшиеся три года тому назад в штате Нью-Мексико, Соединенных Штатов Америки. Фильм был заснят прямо на месте событий и, кроме нескольких профессиональных артистов, участвующие в нем люди — участники крупной забастовки горняков»,— с такими словами обратилась к залу Росаура Ревуэльтас, главная героиня фильма «Соль земли». И сам фильм и история его рождения приобрели мировую известность. Он создавался на средства прогрессивных профсоюзов и, прежде чем увидел свет, прошел через ряд испытаний. Правительственные органы наложили запрет на съемки и подвергли жестокому гонению всех участников. Целая кампания была поднята реакцией против Росауры Ревуэльтас. Но ничто, даже арест и высылка из США, не поколебали решимости Ревуэльтас.

Фильм показывает маленький кусочек жизни рабочей семьи, но силой вложенных в него идей, силой обобщения достигает величия и значимости большого эпического полотна. В нем раскрываются главные социальные противоречия капиталистической Америки и возникает картина ожесточенной классовой борьбы, в которой будущее — за трудящимися массами... Пятнадцать месяцев длится забастовка на рудниках, где царят невыносимые для человека условия труда. Пятнадцать месяцев, несмотря на преследования, изо дня в день шахтеры пикетируют вход на рудник, не допуская туда штрейкбрехеров, и когда фашистский закон запретил это делать рабочим, их сменяют жены. Такой солидарности народа, такого мужества и воли к борьбе не предусмотрено никакими буржуазными законами. И администрация шахт вынуждена уступить: она принимает требования рабочих. Выиграна еще одна битва с капитализмом.

Режиссер фильма Герберт Биберман поставил своей задачей воссоздать на экране живой образ народа Америки и дать почувствовать его настоящую силу, нарисовать правдивую во всем, до деталей, картину труда и жизни рабочего класса, рассказать о его подлинных интересах и стремлениях. И это ему очень хорошо удалось.

Но сложен, очень сложен и разнолик процесс рождения прогрессивного искусства в странах капитала. Были на фестивале и другие картины о жизни народной — в них обнажались общественные пороки, но глубоко внутрь уходили надежды художника. Были картины, в которых всплывали на поверхность лишь разорение, грязь, нищета и многое, что подавляет и принижает человека, убивает его живую душу. По экрану проходили люди, «бедные сознанием собственной бедности», задыхающиеся на этом дне жизни, не знающие выхода. И только где-то очень глубоко затаилась в этих фильмах горьковская вера в силу и волю к борьбе униженного человека.

Ужас, один ужас преследует героев и зрителей с первого до последнего кадра японского фильма «Краболов». Ужасен истерический смех рабочих, нанявшихся на страшный промысел, ужасен крик мальчика, который впервые оторвался от родных берегов и попал к людям, утратившим человеческий облик, ужасны условия на краболовном корабле, где сама жизнь ничего не стоит и где любого каждую минуту сторожит смерть. Даже самые лучшие из людей, попавшие в этот ад, вскоре, изнуренные и раздавленные рабским трудом, теряют свое человеческое достоинство. И нет здесь места даже самой скромной, незатейливой мечте, воспоминаниям о чем-нибудь прекрасном — о настоящей жизни. Человек сходит с ума в этом аду. Вот рабочий, новичок на корабле, обезумевший от обступивших его ужасов, начинает разрушать все, что попадается ему на пути. Хозяин убивает его. И тогда вспыхивает бунт. Это взрыв народного негодования, страшная жажда мщения за долгие годы рабства. Неукротима справедливая ярость людей. Но она и ужасна. Это гнев еще не народа, а толпы — стихийный, полуинстинктивный протест на краю своей гибели.

Бунт подавлен, потоплен в крови. И снова продолжает путь корабль...

Проглянула на миг в фильме и настоящая душа народа — в момент, когда краболовы хоронят своего товарища. Текут ску-

пые, сдерживаемые слезы по их иссушенным горем и нуждой лицам... Здесь ужас уступает место боли и страданию за прекрасного человека.

Страшная картина бедствия народного, запечатленная замечательным художником—режиссером Сатору Ямамура, рождает гнев и протест, рождает желание бороться с теми, кто виновен в страшном надругательстве над человеком. Фильм «Краболов», удостоенный особого почетного диплома, в решении жюри фестиваля назван «мощным обвинительным актом против капиталистического строя».

А вот другое полушарие, но та же знакомая картина разорения и неосуществленных желаний народа. Это фильм одного из старейших кинорежиссеров Альберто Кавальканти «Песня моря». Здесь тоже все взято из жизни бразильских тружеников и поистине страшно, как сама их жизнь... Сохнет земля под палящим солнцем, уходит вода, гибнут урожаи. И подымаются с насиженных мест люди, бегут в большие города. Но и там нет для них работы. Тогда через огромные пространства выжженной земли устремляются они на юг, к берегу моря, куда манит их прекрасная мечта. Но всюду встречают их голод и нищета, всюду преследует все тот же мираж какой-то новой, яркой и счастливой жизни, не схожей с уродливой и больной действительностью.

«Песнь моря» пронизана мечтой о прекрасном, о чем-то необыкновенном и красивом, что должно возвысить человека. Каждый герой к чему-то стремится, живет какой-нибудь своей затаенной, иногда наивной мечтой — не будь этой мечты, у него осталась бы пустота и смерть. Тяготится своим положением прачки девушка Понина, и кажется ей сказкой жизнь проститутки. Мечтает о лучшей доле дочь трактирщика Аврора, а юный брат Понины Раймундо сулит ей иную судьбу за морями. Мальчик не находит себе места в этой убогой жизни, где он привязан лишь к своему помешанному отцу. И только мать семейства, старая Мария, уже ни на что не надеется, ни к чему не стремится. Ей хорошо известно, что ничего, кроме горя, бедности и нищеты, в этом мире нет. Она терпеливо, тупо несет свое горе, и нет у матери даже слез: они высохли, как и земля ее родины.

Все мечты и надежды героев рушатся: Понина влачит тяжелую жизнь проститутки, сумасшедший отец гибнет в море, невеста Раймундо уезжает с совратившим ее богачом, и юноша остается один снова со своей нуждой, отчаянием и тоской.

Тяжелое впечатление оставляет «Песня моря». Но вот что сказал Альберто Кавальканти перед показом: «Я знаю, что лучше было бы показать, почему наша страна так богата, а ее народ так беден, но это уже другая история, которую мы пока что рассказать не можем. Когда не показывается выход, несчастье кажется еще печальнее; поэтому фильм, который вы сейчас увидите, действительно очень печальный. Но я искренне надеюсь, что придет день, когда мы сможем вместе снять в нашей стране фильм, который покажет, почему в ней было столько горя. Будем же надеяться, что этот день настанет скоро».

Много приходилось слышать на фестивале о том, какие трудности переживают в капиталистических странах художники, пожелавшие сказать миру правду. Альберто Кавальканти прямо заявил, что «съемка фильма в Бразилии — не работа, а настоящий бой». О преследовании со стороны властей и промышленников говорил австрийский режиссер Гуго Герман, создатель документального фильма о детях бедняков «Весна без солнца». Чешские инженеры М. Зигмунд, И. Ганзелка — авторы фильмов «Африка» и «Из Аргентины в Мексику» — рассказывали о том, как в Африке невидимые руки ломали тормоза их машин, уничтожали в лабораториях пленку, как воздвигали на их пути самые непредвиденные трудности.

Была на фестивале и еще одна картина о трагедии народной, созданной трепетной рукой вдумчивого художника. Это уже обошедший советские экраны индийский фильм «Два бигха земли». Здесь в очень локальном сюжете рассказана печальная история многих поколений индийского крестьянства, а, пожалуй, и многих народов колониальных стран.

Может показаться странным, если ко всем упомянутым картинам, рисующим тяжести жизни трудящихся, отнести и показанную на фестивале вне конкурса итальянскую комедию «Добрый день, слон!» Казалось бы, что у этой безобидной комедии — почти шутки, сделанной в мягкой лирической манере и не выходящей за пределы тонкой иронии, нет ничего общего с мрачными, местами тяжеловесными и несколько натуралистическими японскими картинами или во многом импрессионистским и «больным» фильмом Кавальканти. А общее все-

таки есть. Это общее — скорбь о судьбе обездоленного человека, сожаление о том, чего лишена его жизнь. Режиссер фильма и исполнитель главной роли — Витторио де Сика — рассказал милую и забавную историю, приключившуюся со школьным учителем, который всю жизнь был обеспокоен тем, как раздобыть денег, чтобы сделать беззаботным и счастливым детство своих мальчиков. Неожиданно в его дом приходит радость: индийский раджа в благодарность за услугу (учитель случайно стал гидом раджи в римских музеях) присылает ему... слоненка. Счастливы не только дети, но и взрослые — что-то необычное ворвалось в их серую жизнь. Но, конечно, слон всем мешает, сыплются жалобы, семью начинают преследовать и оказывается, что нет другого выхода, как продать этот подарок. «Если кто-нибудь захочет иметь маленького слона, то и этого ему не позволяют» — сколько горькой иронии и страшной правды в этих простых словах маленького человека! И, пожалуй, в этой «безобидной» комедии не меньше горечи и протестующих нот, чем в фильмах, откровенно обнажающих социальные противоречия.

Истинную радость принес участникам фестиваля индонезийский фильм двадцатичетырехлетнего режиссера Басуки Эффенди «Возвращение». Это первый художественный фильм, созданный в стране после ее долгой освободительной войны. Стоит ли говорить, с каким воодушевлением встречена была эта картина, как долго рукоплескал зал молодому искусству героического народа, сколько добрых пожеланий неслось в адрес нового пополнения рядов прогрессивного киноискусства.

Картина рассказывает о долгих и мучительных поисках молодым индонезийцем своего места в жизни, о его желании стать полезным своей родине. 1950 год принес Индонезии мир и свободу. Солдаты возвращаются в свои родные дома, к земле, к мирному труду. Не находит себе применения только бывший санитар Тамин, которого жжет сознание неисполненного долга в национально-освободительной борьбе. «Тебя сажали руки, которые ничего не сделали для своей родины», — обращается Тамин к своему рисовому полю, покидая дом в поисках счастья и призвания. Много дорог исходили его босые натруженные ноги, много пережил он в эти мучительные дни, пока не понял, что и его простой труд санитара очень полезен родине.

Фильм «Возвращение», полный самого высокого гражданского пафоса, — вдохновенная и любовная работа режиссера. Замедленность ритма действия, подробная детализация эпизодов и сцен, даже некоторое бытописательство — все это обусловлено внутренним ходом содержания картины, преследует цель раскрыть движение мысли и души человека

Стало совсем тихо в зале, когда впервые на карловарских фестивалях поднялся на сцену японский делегат режиссер Сацуо Ямамото, привезший на фестиваль фильм «Дети Хиросимы» сценариста Кането Синдо и режиссера Кимисабуро Иосимура. Для каждого были дороги мысли и чувства, вложенные автором в это произведение. И Ямамото, связавший свою творческую жизнь с судьбой народа, заявил: «Этот фильм создан без помощи японского капитала и направлен на запрещение атомной бомбы».

Много горя, человеческих страданий прошло перед глазами участников фестиваля. Капиталистическому миру вновь были предъявлены беспощадные разоблачительные документы. С экрана глядели дети с распухшими от голода животами и искривленными ногами, ютящиеся в подвалах и грязных закоулках и лишенные нормального воспитания; больные старики, оставшиеся без приюта в конце дней своих, люди, получившие в жизни лишь одно звание — безработных; матери, не знающие, чем накормить своих детей. Но все меркло перед картиной бедствий, которыми грозит атомная война.

Зрители становятся свидетелями чудовищных преступлений. Руины громадного города, люди, надолго позабывшие, что значит улыбка, и целые поколения, пораженные страшными неизлечимыми недугами, выброшенные из жизни паралитики, слепые, изуродованные до неузнаваемости женщины. Все это давит, страшит, но одновременно и взывает к борьбе, будит протест и желание помешать, приостановить новые беды, грозящие человечеству.

И не было ни одного участника фестиваля, кто не стремился бы своим творчеством защитить мирный труд людей, счастье и радость на земле.

«В основе фестиваля, — заявил, открывая фестиваль, министр культуры Чехословакии Вацлав Копецкий, — лежат благородные идеалы, дорогие и близкие всем прогрессивным, честным и справедливым людям, идеалы мира, свободы и дружбы наро-

дов, стремление создать нового человека и более совершенное человечество».

«Мы намерены и впредь создавать фильмы, содействующие укреплению дружбы, мира и демократии во всем мире»,— на этом закончил свою речь руководитель болгарской киноделегации Ангел Ангелов.

«Тема нашего фильма «Единство»... — это борьба профсоюзов во всех странах мира за независимость, хлеб и мир», — заявил Йорис Ивенс.

«Дать народу фильмы, со всей силой отражающие красоту и величие нашей эпохи и строительства новой, счастливой жизни, фильмы, рисующие образ наиболее зрелого человека наших дней, носителя высоких идеалов социализма»,—такую почетную задачу ставят перед собой румынские кинематографисты.

«Я считаю этот фестиваль весьма важным и имеющим большое значение, так как на нем представлено большое количество фильмов из многих государств, фильмов, из которых, к сожалению, некоторые нельзя увидеть в той части света, откуда я приехала. Я говорю «к сожалению», так как эти фильмы по своему содержанию являются посланием мира, дружбы народов и всечеловеческой солидарности», — сказала Росаура Ревуэльтас.

«Солидарность является отличительной чертой кинофестиваля миролюбивой Чехословацкой республики», — писал в своем обращении немецкий режиссер Густав Вангейгайм, постановщик фильма «Опасный груз».

«Мы хотим мира, дружбы народов, мы боремся за благородные стремления человечества», — эти мысли и чувства всех участников фестиваля выразила китайская певица и киноактриса Фан Жуй-цян.

...Высоко в небо поднялась гора цветов— Хуа. Опасен путь к ее вершине: отвесны голые скалы, сыпучи камни — там на каждом шагу подстерегает человека смерть. Но туда предстоит добраться не одному смельчаку, а целой армии. Хуа — в руках чанкайшистов. Оттуда они совершают бандитские налеты на мирное население. И семь героев, семь храбрых разведчиков свершают чудо: они проникают на пик и открывают путь Народной армии.

То, о чем рассказал китайский фильм «Взятие горы Хуа», — славная страница из летописи Народно-освободительной армии. Авторы сумели придать единичному факту обобщение, исторически важное и верное звучание: неприступная гора выглядит символом прошлой трудной и тяжелой жизни китайского народа, а в подвиге семерых выражены воля народа к победе, его стремление к свободе, героика его революционной борьбы.

Документальная правдивость, мужественная простота и суровость во всем — в чувствах и мыслях героев, в сюжете, образах, деталях — вот, пожалуй, основные приметы стилевого решения фильма. Авторы передали мужественную романтику революционной борьбы, показав великие «малые» дела народа. Герои-разведчики понимают, что без помощи народа им не обойтись. Они приходят в дом крестьянина-лесоруба, которому известны скрытые пути на вершину Хуа. И тут возникает, казалось бы, непреодолимое препятствие: старая мать лесоруба, пережившая трагическую гибель в горах отца и мужа, не может пустить сына, как ей кажется, на смерть. Но люди, которые пришли «отнять» у старухи сына, приносят в дом радость: в бурю они спасают от гибели жилище бедняка, защищают старуху. И глаза матери открылись — теперь она готова отдать своего сына людям, имя которым — народ...

Во втором китайском фильме — «Люди степей» в главной роли выступила юная и очень одаренная монгольская актриса Ву Ж'на. Создав трогательный образ нежной и в то же время мужественной женщины, она покорила зрителей своим драматическим талантом, искусством движения и певческим мастерством.

Третьей представленной на фестивале работой китайских кинематографистов явился их первый цветной фильм «Лань Шан-бо и Чжу Ин-тай». Это экранизация старинной, хранящей традиции древней музыкальной и сценической культуры Китая народной оперы о несчастных влюбленных, разлученных злыми силами и соединяющихся в ином мире. Интересна была неожиданная подробность: все роли в опере, в том числе и мужские, исполняли женщины.

Тематическое и жанровое разнообразие фильмов, представленных на фестивале, свидетельствовало о гигантском подъеме и размахе прогрессивного киноискусства мира, о плодотворных творческих исканиях художников, выступающих в защиту высоких демократических идеалов.

Только одна Чехословакия показала шесть художественных фильмов и несколько кукольных и документальных. Здесь были

и жизнерадостные, искрящиеся шуткой и смехом комедии — такие, как «Цирк будет» (с участием в главной роли выдающегося актера Ярослава Марвана), очень изобретательно показывающая блестящее мастерство артистов цирка; фильм «Свадьбы еще не было», рассказывающий о соревновании самодеятельных ансамблей песен и пляски двух сел, которые издавна соперничали между собой, остроумно высмеивающий старинные предрассудки и хорошо представивший народное искусство Моравии; «Похождения бравого солдата Швейка» — великолепное начало целой серии кукольных фильмов Иржи Трнки. Были и глубокие социальные драмы: «Ботострой» — о рабочем движении Чехословакии 30-х годов; «Нераспаханное поле» — воспроизводящая печальную картину о разорении крестьянства в те же годы, о пробуждении классового самосознания в народе, о первых шагах молодых коммунистов, поднимающих крестьян на борьбу против кулаков; наконец, «Фрона» (к которой мы еще вернемся).

С тремя художественными фильмами выступила Польша. Очень точно сказал о веселой молодежной комедии «Случай на Марienштате» глава польской делегации Владислав Стерник: «Не удивляйтесь, что мы снова показываем вам фильм о Варшаве. Ведь Варшава — город, удостоенный Премии мира, — дорога сердцу всякого поляка, и не только поляка; Варшава — это символ победы сил мира. Изо дня в день меняющийся облик нашей столицы представляет собой неисчерпаемый источник тем для работников кино. В «Случае на Марienштате» мы хотим в веселой форме показать часть наших забот и нашей радости, с которыми мы встречаемся при восстановлении Варшавы». Молодежь столицы Польши увлеченно работает на строительстве, и ее ряды все более и более пополняются — вот и все содержание этого фильма, наполненного юмором, подлинным весельем и радостным ощущением жизни.

Во втором фильме, «Погоня», польская кинематография продемонстрировала свою любовь к приключенческому жанру, который все более и более обогащается, наполняясь новым содержанием. Сюжет фильма — история разоблачения и поимка саботажников и вредителей, пробравшихся на конный завод.

О третьей польской картине — «Целлюлеза», поставленной Ежи Кавалеровичем, речь тоже пойдет ниже.

Героико-романтическое направление в киноискусстве представляли на фестивале фильм албано-советского производства «Великий воин Албании Скандербег», болгарские картины «Песня о человеке», воспроизводящая трагическую биографию поэта и пламенного революционера Николы Вапцарова, и «Сентябристы», посвященная героям антифашистского восстания 1923 года.

Славная история народно-освободительной борьбы и революционного движения неизменно вдохновляет творчество многих художников кино. «Невеста героя» (Венгрия), «Внуки горниста» (Румыния), «Опасный груз» и «Эрнст Тельман — сын своего класса» (ГДР) — все эти фильмы, единые по идее, весьма различные по материалу, характеру и по художественным достоинствам.

Но были среди этих фильмов такие, к которым как бы сходились нити всех остальных и в которых с особенной силой была выражена идея борьбы за мир и социалистическое преобразование.

Пожалуй, первым из них заслуживает быть названным «Эрнст Тельман — сын своего класса». Его значительность в том, что авторы, обратившись к истории, сумели увидеть и показать душу, волю и будущее немецкого народа, выстрадавшего в борьбе с фашизмом право на единство и независимость своей родины, на мирный, созидательный труд. Фильм свидетельствует о силе революционного, антифашистского движения Германии, которое не могло быть умерщвлено никакими репрессиями международной и внутренней реакции, никакими происками предателей интересов немецкого народа.

В центре фильма — гамбургское вооруженное восстание 1923 года, которым руководит Эрнст Тельман. Упорна, героична борьба рабочего класса, и все же восстание подавлено — оно осталось не поддержанным страной. Здесь брала начало трагическая история долголетнего фашистского плена Германии. Но не конец, а именно только начало.

В тяжелый час отступления революции Тельман призвал свой народ к новым формам борьбы и пронес нетленными и сильными сквозь годы фашистской реакции свои светлые демократические идеалы. Образ Тельмана — это как бы образ всего рабочего класса Германии, всего ее народа.

Созданный ансамблем крупных мастеров кино демократической Германии (сценари-

сты Вилли Бредель, М. Чесно-Хелль, режиссер К. Метциг), фильм проникнут высоким гражданским пафосом и революционным темпераментом.

Сейчас, когда на долю народа Германии выпала большая ответственность за судьбы мира, фильм о Тельмане, указывающий единственно правильный путь и зовущий к единению демократических сил, имеет неоценимое значение.

Рядом с ним можно поставить еще три картины фестиваля: чехословацкую «Фрону», польскую «Целлюлезу» и венгерскую «За 14 жизней». Не будет преувеличением сказать, что эти произведения — явление этапное для кинематографии стран народной демократии. Именно в этих фильмах впервые с наибольшей полнотой начал вырисовываться образ нового положительного героя во всей его общественной значимости, типичности и одновременно в строго индивидуальных чертах. Биография героя обобщает то или иное важное общественное явление, но вместе с тем на экране — человек, наделенный определенным и ярким характером, всей сложностью человеческой психологии, чувств и переживаний. Не случайно образы этих героев ввели в киноискусство несколько новых имен драматических артистов.

...Неудачно сложилась жизнь Фроны. Молодая, трудолюбивая, полная нерастраченных душевных сил, она вынуждена жить с нелюбимым мужем, в доме его отца — кулака. Фрону гнетет обстановка в доме, она томится в семье, где вся жизнь построена на стяжательстве и обмане. Но нет еще у нее сил порвать с этим чуждым ей и холодным миром. Даже вспыхнувшая любовь к другому не пересиливает страха перед мужем и привычки к своему бесправному положению в семье. Это драма, большая драма человека — чистого, цельного, глубокого, всеми цепями прикованного к прошлому.

Сама жизнь врывается в судьбу Фроны, заставляет ее впервые сознательно оглянуться вокруг и понять свою беду. Люди, на которых она убила свою молодость, оказываются врагами и преступниками. Старик-свекор, даже собственного сына поставивший в положение батрака, раскрадывает имущество кооператива, а муж — пьяница, бездельник и стяжатель — убивает своего отца, бросает тень на возлюбленного Фроны и покушается на жизнь своей жены. Тяжелы испытания для забитой, привыкшей к покорности женщины, но велики ее жизненные силы. Да к тому же ей есть теперь на кого опереться, куда бежать от прежней жизни. Фрона обретает счастье в коллективе своих новых друзей и навсегда соединяется с любимым. В этом личном, семейном конфликте, составляющем сюжет фильма, выражена и большая социальная драма.

С тонким пониманием психологии людей, пришедших из прошлого и стоящих на пороге новой эры, с глубоким проникновением в тайники их души, с большим знанием жизни моравской деревни и прекрасным умением передать своеобразие этой жизни осуществил постановку фильма «Фрона» режиссер Иржи Крейчик. Он как бы из глубины раскрыл тему становления сознания чехословацкого крестьянина, показал, сколь различны и сложны его пути. Достигает высот подлинной трагедии игра молодой, впервые снимающейся в кино артистки Ганы Челковой в главной роли. Фрона в ее исполнении — это женщина, страдающая от обмана, от окружающих ее мерзостей жизни. В глубине ее души затаились воля и решимость, которые вырываются наружу в часы испытаний. По силе таланта и непосредственности игры, по горячности темперамента и даже по внешнему облику своему Челкова напоминает нашу Марецкую.

В «Целлюлезе» — другие времена, другая действительность, но тот же путь человека к истине, путь сложный, мучительный, найденный в блужданиях и пролегающий по не гладким дорогам жизни. Время действия — период между двумя мировыми войнами. Из самых бедных рабочих кварталов захолустных городков и разоренных деревень вышли герои романа Игоря Неверли «Дневник с фабрики «Целлюлеза», по которому поставлен фильм; самое нищенское, голодное существование влачили они, в самую тяжкую, непосильную впрягались работу. Завод или фабрика вытягивали из них все жилы. А после завода и безработицы — рекрутчина, армия. И здесь впервые у Щенсны, героя произведения, пробуждается классовое самосознание. Горячий, необузданный юноша, вернувшись на фабрику, превращается в стойкого, волевого коммуниста. К нему приходит и первая большая любовь. Свою жизнь герой посвящает революции и уезжает добровольцем в Испанию — там, на баррикадах Мадрида, поляки отстаивали свободу Варшавы.

Образ Щенсны, человека, переломившего свой характер и до неузнаваемости изме-

нившегося во всем — в образе мыслей, поведении, отношении к людям, в любви, в ненависти, в устремлениях, даже во внешнем облике, — большая удача молодого и очень одаренного артиста Юзефа Новака. За сдержанной манерой игры артиста и скупостью в выражении эмоций угадывается огромный внутренний темперамент, внутренняя борьба чувств. И это хорошо уловил режиссер Ежи Кавалерович, в наиболее драматичных кусках использующий крупные планы героя. Обнаружив в этом фильме склонность к неторопливому рассказу, к детализированному действию, к постепенному нагнетанию драматизма, Кавалерович создал большое реалистическое полотно, в котором обозначены контуры истории Польши.

Венгерский фильм «За 14 жизней» освещает события совсем недавнего времени: 1952 год, авария в шахте. В заваленной шахте люди борются со смертельной опасностью, и весь городок, вся страна спешит на помощь погибающим. Сильно выражена авторами идея солидарности народа, оберегающего каждую человеческую жизнь. Во весь рост встает на экране новый человек новой Венгрии — хозяин своей судьбы, своего труда, своего будущего.

Достижения киноискусства стран народной демократии становились особенно ощутимы на фоне других фильмов фестиваля, которые, хотя и были созданы весьма крупными мастерами своего дела, однако не достигали больших и серьезных обобщений, не затрагивали основных жизненно важных и волнующих проблем. Только один из этих фильмов резко выделялся по своему гуманистическому направлению и идейной значимости. Это английский фильм «Суровое море» — о жизни отважных моряков английского флота, воюющих с фашистскими подводными лодками. На экране оживали простые люди Англии — сильные, волевые, преданные родине. Другие же фильмы не представляли сколько-нибудь большого интереса.

Показателен в этом смысле пример шведской картины «Сын моря». Лишенная глубокого содержания, она не выходит из границ узкосемейной драмы. Все сосредоточено вокруг страха людей за человека, уходящего в море. Поэтому и ее эмоционально-художественное воздействие ничтожно. Не затрагивает ни ума, ни сердца и другой шведский фильм «За пламенную любовь юности» — обычная мещанская драма с привкусом дешевого мелодраматизма. Налет христианско-филантропических идей сильно понизил художественную ценность швейцарского фильма «Гайди» о судьбе маленькой девочки, выросшей в горах, попавшей в богатый городской дом и тоскующей по родным местам. Только операторское мастерство и великолепная музыка привлекают в финской картине «Белый олень», где народное предание о женщине-вампире превращено в мистическую легенду. Не отличались большими достоинствами французская картина «Три мушкетера», аргентинский полудетектив-полумелодрама «Это было в Буэнос-Айресе» и английская комедия «Женевьева», хотя в этой последней и проскальзывают забавное остроумие и юмор.

* * *

Когда председатель Международного жюри, ректор Чехословацкой Академии изящных искусств, профессор Броусил объявил о присуждении Большой премии фестиваля двум фильмам — советскому — «Верные друзья» и американскому — «Соль земли», весь зал в едином порыве поднялся и стоя рукоплескал искусству самых высоких и благородных человеческих идеалов, его народам, как бы протянувшим здесь друг другу руку самой крепкой, нерушимой дружбы. И два артиста вместе поднялись на праздничную сцену, вместе приветствовали в лице делегатов фестиваля народы мира — большой и неловкий, насквозь светящийся улыбкой Василий Меркурьев и маленькая, с огромными трагическими глазами Росаура Ревуэльтас. Меркурьев обнял мексиканскую актрису и трижды, по-русски, ее расцеловал.

Более двух часов длилась заключительная манифестация единства дружбы народов. Представители двадцати восьми стран, сопровождаемые овацией, принимали призы фестиваля — знак новых больших побед мирового прогрессивного киноискусства. И реял над ними огромный торжественный стяг с бессмертными словами заветных дум и надежд народов: «За мир, за дружбу между народами, за благородные стремления человечества».

БИБЛИОГРАФИЯ

А. ТАЛАНОВ

ЖЕСТОКАЯ ПРАВДА ЖИЗНИ

Это не слова диктора — стороннего наблюдателя и комментатора происходящих событий. Нет, это голос, исторгнутый из сердца непосредственной участницы событий. Поначалу робкий, затем все более твердый, наконец, мужественный голос победителя.

Говорит Эсперанса, жена Рамона Кинтеро, мексиканского рудокопа. Она рассказывает о себе и о жизни своего маленького поселка. У нее нет собеседника. Однако потребность излить свои чувства и мысли настолько сильна, что ее губы невольно произносят вслух сокровенные слова.

Мы знакомимся с Эсперансой, когда она колет дрова. Женщина беременна и ей не по силам тяжелые охапки дров, которые приходится носить к костру во дворе. Здесь она стирает белье. Ее согбенная спина и понурые плечи свидетельствуют о безмерной усталости.

Эсперанса говорит о том, что... Впрочем, предоставим ей самой слово.

«С чего начать мой рассказ, у которого нет начала? Как рассказать о том, что еще только случится?.. Вот наш дом. Но он нам не принадлежит. А вот цветы, цветы наши... Деревня, где я родилась, называлась Сан-Маркос. Янки переименовали ее в Цинктаун. Цинктаун, штат Нью-Мексико, США... А соседняя деревня стала называться — Медная долина... Мы уходим корнями вглубь этой земли, глубже, чем сосны, глубже, чем шахты рудника».

Сценарий описывает бедный поселок со скудной растительностью и огромным терриконом, который, кажется, вот-вот обрушится на беспорядочно разбросанные каркасные домики и глинобитные хижины рудокопов. Со слов Эсперансы мы узнаем, что здесь ее прадед пас скот задолго до того, как непрошенно явились янки. Теперь все вокруг принадлежит американской кампании «Цинк инкорпорейтед».

Янки поработили бывших хозяев земли, сделали их нищими, голодными, довели до отчаяния. И какого отчаяния! Послушаем признание Эсперансы.

«Был день моего рождения. День, который следовало бы отпраздновать. Мне исполнилось тридцать пять лет. И я была на седьмом месяце беременности, ожидая третьего ребенка. И в этот день, я помню, у меня возникло желание... мысль, такая греховная, что я молила бога простить меня за нее. Я подумала... я пожелала, чтобы мой ребенок никогда не родился. Я не хотела, чтобы он вступил в тот мир, в котором жили мы...»

Да, все говорит о том, что Эсперанса, ее муж Рамон, дети — пятилетняя Эстелла, тринадцатилетний Луис, так же, как многие другие семьи мексиканских рудокопов в Цинктауне, живут в ужасающей нищете. Нищета их еще более очевидна при сравнении с американскими рабочими Цинктауна. Правда, и у тех царит бедность, но все же в домах американцев имеется водопровод, там не приходится готовить пищу и стирать белье на кострах.

Мексиканские рабочие находятся здесь на положении париев.

Условия труда у них тоже худшие. Вот, например, Рамон Кинтеро. Он взрывает динамитом породу в узких штреках шахты один, без помощника. Каждодневно он рискует своей жизнью. И всякий взрыв угро-

---

«Соль земли», сценарий Майкла Уилсона, «Новый мир», № 7, 1954 г.

жает шахтерам, находящимся вблизи. Их кровь уже не раз лилась в руднике. Поэтому Рамон просит управляющего — да, пока еще лишь просит, хотя он уже полон сдержанного гнева, — дать помощника. Ведь сам Рамон не успевает даже проверить зарядов динамита, которые вот-вот разорвут его в клочья. А перед взрывом некому предупреждать других, чтобы держались подальше. Но управляющий рудником американец Александер возражает — он не намерен «цацкаться» с рудокопами.

Мексиканские рабочие собираются бастовать. Их требования самые умеренные — они добиваются равенства с американцами в охране труда. Ведь за неделю было пять несчастных случаев с мексиканцами!

Эсперанса отговаривает Рамона от участия в забастовке. Почему? Она беременна, вскоре придется рожать, а жену забастовщика не примут ни в одну больницу. Кроме того, семье забастовщика магазин перестанет отпускать в долг, значит, будут голодать дети...

Однако новый взрыв в шахте и новая жертва бесчеловечных условий работы переполняют чашу терпения. Вспыхивает забастовка. Рамон принимает в ней активное участие.

Драматические события забастовки почти с документальной точностью описаны в сценарии. В его основу положены факты действительности. На цинковых рудниках Беярда (штат Мексико, США) была объявлена забастовка. Пятнадцать месяцев длилась героическая борьба трудящихся за улучшение своей жизни.

Сценарий «Соль земли» с реалистической силой отображает эту борьбу. В то же время Майкл Уилсон объемно показывает характеры своих героев в перипетиях бурно нарастающих событий забастовки.

Эсперанса... Какая огромная внутренняя сила таится в этой измученной трудом и нищетой женщине! Несмотря на все свое горе, она не приходит в отчаяние. Недаром ее зовут Эсперанса — Надежда — в самые трудные минуты она всегда хранит неугасимую веру в лучшее будущее.

Однако пробуждение ее сознания происходит не сразу и не легко. Поначалу она не ведет никакой борьбы за свои права. Но жизнь заставляет ее вступить на иной путь. Настает день, когда в числе таких же, как она, жен рудокопов, Эсперанса приходит на заседание забастовочного комитета. Женщины предлагают свою помощь мужчинам. Это небывало и неслыханно — как смеют жены вмешиваться в дела мужей?.. Забастовщики отвергают предложенную помощь. И пока что жены берутся лишь приносить пищу пикетчикам.

Однажды шериф, все время дежурящий поблизости от пикетчиков, без малейшего основания арестовывает Рамона; помощники шерифа увозят забастовщика в автомобиле. У Эсперансы, присутствующей при этой сцене, начинаются роды...

Подручные шерифа—Вэнс и Кимброу избивают Рамона. Один из них кулаком в перчатке наносит удар в живот. У Рамона перехватывает дыхание, глаза мутнеют от боли. И снова удар в живот...

Вот как автор описывает эту сцену.

«Дорога. Второй автомобиль шерифа у пикета. У автомобиля стоит шериф с двумя помощниками. К ним, ковыляя на костылях, приближается рудокоп Калинский.

К а л и н с к и й (*задыхаясь*). Шериф... нам нужен доктор, быстро. Женщина рожает...

Ш е р и ф. Что я вам, скорая помощь, что ли?

К а л и н с к и й. В городе есть врач компании. Но у нас нет машины. Если бы вы привезли его...

Ш е р и ф. Ты что, смеешься, что ли? Врач компании не приедет к пикетчикам.

Калинский сжимает кулаки в бессильной ярости. Ковыляет обратно к будке. Вдалеке видны четверо мужчин, которые несут на одеяле Эсперансу.

Будка. Рядом с самодельными носилками идет госпожа Салазар. Она велит мужчинам внести Эсперансу в будку.

Г о с п о ж а С а л а з а р. Мы не успеем донести ее домой. Давайте ее сюда.

В автомобиле шерифа. Рамон скорчился от боли. Его голова повисла меж колен. Вэнс рывком приподнимает его.

В э н с. Выше голову, панчо. Порядочные люди так не сидят.

Р а м о н (*сквозь зубы, по-испански*). Все равно я переживу вас всех, сволочи...

В э н с (*тихо*). Что ты лопочешь? Это еще что за жаргон?

Бьет Рамона в живот. Рамон издает заглушенный крик.

На экране быстрая смена кадров.

Эсперанса лежит на койке в будке. Ее лицо искажено болью. Она тяжело дышит.

Э с п е р а н с а. Господи, прости меня... я хотела... чтобы этот ребенок никогда не родился.

Снова Рамон. Кимброу держит голову Рамона, а Вэнс методически наносит ему удар за ударом. Рамон с трудом произносит по-испански:

Рамон. Матерь божья, сжалься...

Опять Эсперанса.

Эсперанса *(по-испански)*. Сжалься над этим ребенком. Пусть он живет...

Рамон кусает губы от нестерпимой боли.

Рамон *(по-испански)*. О боже... Эсперанса... Эсперанса.

Голос Рамона заглушается голосом Эсперансы.

Эсперанса. Рамон... где Рамон?

Снова схватки. Она пронзительно кричит.

Рамон. Его изображение наплывает на изображение Эсперансы, они сливаются, колеблются, затуманиваются, как перед глазами человека, теряющего сознание. Затем экран заволакивается тьмой. Слышен слабый крик новорожденного ребенка».

Этот драматический, а вернее сказать трагический эпизод сценария отражает страшную действительность. Автор не сгущает красок в ее изображении. Он лишь фиксирует и сопоставляет факты, происходящие одновременно, хотя и в разных местах. А выводы напрашиваются сами...

Проходят месяцы. Забастовщики не теряют веры в победу, продолжают отстаивать свои права. Вот что говорит Рамон своей жене, когда ему удается вырваться из тюрьмы:

«Мы наверняка выиграем забастовку... Потому что проиграть ее нельзя. Это будет не просто сорванная забастовка, но и разгром профсоюза. Рабочие это понимают. Если же мы победим, мы добьемся не только того, что мы требуем. Мы завоюем нечто гораздо более важное... Надежду, надежду для наших детей».

Как много выражено в этих словах — завоевать «надежду, надежду для наших детей!» И именно в момент, когда Рамон Кинтеро делился с женой своей сокровенной мечтой, снова врывается полиция, ища повод для новых арестов и провоцируя на столкновение. Однако ни Рамон, ни Эсперанса, ни их друзья — уже не те, что были в начале забастовки. Они держатся непоколебимо, осторожно, сплоченно. Провокация полиции не удается.

Убедительно и закономерно становление характеров героев сценария. Автор показывает сложный процесс роста классового сознания у отсталых дотоле рабочих. Месяцы напряженной борьбы закаляют Эсперансу, пробуждают в ней скрытые силы, делают ее стойкой, смелой, активной.

Героично поведение Эсперансы и других жен рудокопов в решающие дни забастовки. Это один из интереснейших эпизодов сценария, написанный с большим художественным мастерством и темпераментом.

Суд запретил забастовщикам пикетирование. Основание — антидемократический закон Тафта — Хартли. И женщины находят остроумный выход из безнадежного, казалось бы, положения. Ведь решение суда касается лишь забастовщиков. Но относительно их жен не говорится ничего. Значит, они могут заменить мужей в борьбе со штрейкбрехерами!

После горячих споров жены рудокопов все-таки добиваются согласия мужей и сменяют их в пикетах. И почти сразу женщинам приходится выдержать сильнейшую атаку полицейских. Однако дубинки, слезоточивые газы, пистолеты озверевших подручных шерифа не смогли одолеть отважных пикетчиц.

Действие сценария от эпизода к эпизоду все напряженней и содержательней. События забастовки на рудниках стремительно развиваются. Читатель с неослабевающим вниманием следит за судьбой семьи Рамона Кинтеро и его друзей. Ни на шаг не отступая от жизненной правды, автор показывает, как перемены в общественной жизни героев отразились на их личных взаимоотношениях.

Эсперанса обрела самостоятельность, постигла мир новых понятий. Круг ее интересов, ранее ограниченный только семьей, теперь значительно расширился. У нее появились важные общественные обязанности. Не узнать Эсперансу!

Рамон Кинтеро ревниво следит за ростом самосознания жены. Он никак не может смириться с тем, что Эсперанса, всегда такая тихая и покорная, вдруг стала на самостоятельный путь. Она смеет даже кое в чем наставлять своего мужа — самого Рамона Кинтеро! «Ты, — говорит ему Эсперанса с нескрываемым упреком,— хочешь продолжать борьбу, не надеясь на победу?.. А я хочу бороться, чтобы победить».

Разногласия между мужем и женой усугубляются элементом ревности, безосновательной, но причиняющей обоим немало страданий. А главное, Рамон не в состоянии свыкнуться с новой общественной ролью жены. Между ними происходит такой полный значения диалог:

«Эсперанса. Почему ты боишься сделать меня своим другом?

Рамон. Не понимаю, о чем ты говоришь.

Эсперанса. Да, не понимаешь. Неужели забастовка тебя ничему не научила? Почему ты боишься, чтобы я стояла с тобой рядом? Ты все еще думаешь, что сохранишь собственное достоинство, только если у меня его не будет?

Рамон. Не тебе говорить о достоинстве! После всего, что ты себе позволяешь...

Эсперанса. Да, я говорю о достоинстве. Хозяева-янки смотрят на тебя сверху вниз, и ты их за это ненавидишь. Знай свое место, паршивый мексиканец, — вот что они тебе говорят. Но почему ты позволяешь себе говорить мне: «Знай свое место?» Тебе что, легче, когда ты сам кого-нибудь унижаешь?

Рамон. Замолчи! Ты сошла с ума.

Эсперанса подходит к нему вплотную и говорит с большой силой.

Эсперанса. Кого же должна унизить я, чтобы почувствовать свое превосходство? Я хочу подняться сама и поднять вместе с собой других...

Рамон *(яростно)*. Ты замолчишь, наконец?

Эсперанса *(кричит)*. И если ты этого не понимаешь, ты дурак, потому что без меня тебе не победить в этой забастовке! Без меня ты не добьешься ничего и ни в чем!

Он хватает ее за плечо и заносит руку, собираясь ударить. Тело Эсперансы каменеет. Она с вызовом смотрит ему прямо в лицо, уверенная в своей правоте. Рамон опускает руку.

Эсперанса. Так вот, как ты хотел бы жить! По-старому... Никогда больше этого не делай. Никогда! *(Подходит к двери, затем оборачивается.)* Я иду спать. Спи, где хочешь, только не со мной *(уходит)*».

Сложный сюжетный узел, острые внешние и внутренние конфликты разрешаются в одном из последних эпизодов сценария, повествующем о заключительном акте борьбы между владельцами Цинктауна и рудокопами. Полицейские совершают налет на жилища рабочих. Начинается выселение людей из их домов. Забастовщики Цинктауна — мужчины, женщины, дети, все от мала до велика — с помощью присоединившихся к ним рабочих соседних предприятий отбивают штурм полицейских.

Победа, давшаяся с таким трудом, на многое открывает глаза ее участникам. Рамон и Эсперанса понимают свои заблуждения в семейных отношениях. Ныне они — победители, без страха глядящие в будущее... Верно говорит жене Рамон: «Это еще не конец...» И со спокойной уверенностью он добавляет: «Ты была права. Вместе мы сумеем подняться сами и поможем подняться другим...»

Действие сценария полно драматизма, местами даже носит несколько трагический характер, и вместе с тем в целом звучание его оптимистично. Несомненные художественные достоинства сценария «Соль земли» сочетаются с его идейной наполненностью. В этом огромная заслуга М. Уилсона, сумевшего на примере одного эпизода борьбы американских рабочих за свои права коснуться широкой проблемы, общей для всей страны.

Неслучайно фильм, снятый по этому сценарию, вызвал испуг у хозяев цинктаунов. Известно, что они пытались сорвать съемки «Соли земли». Полиция, учиняя всяческие провокации, даже подвергла аресту исполнительницу роли Эсперансы, известную мексиканскую актрису Росауру Ревуэльтас. Правда, жестокая правда, описанная М. Уилсоном, колола глаза.

Но, несмотря на все попытки задушить правду, фильм «Соль земли» был закончен. Когда он появился в Нью-Йорке, фашиствующие молодчики из «Американского легиона» угрожали сорвать показ, однако решимость зрителей заставила их отступить. Буржуазная печать всеми силами стремилась умалить значение фильма и опровергнуть его содержание.

По-иному фильм встретила передовая часть мира. Восьмой Международный кинофестиваль в Карловых Варах присудил фильму «Соль земли» Большую премию.

А. БРАГИНСКИЙ

ПРОТИВ НОВЫХ УГРОЗ ФРАНЦУЗСКОМУ КИНЕМАТОГРАФУ

Во Франции в издательстве прогрессивного журнала «Нувель критик» вышла небольшая по размерам, но представляющая значительный интерес брошюра, озаглавленная: «Угрозы кинематографу». Ее авторами является коллектив киноработников. Имена авторов не указаны на титульном листе, но это те, кто повседневно и энергично ведет последовательную борьбу за права и интересы своего искусства, против непрекращающихся попыток удушения кинематографии Франции и национальной кинематографии других стран со стороны Голливуда.

Систематизированный и тщательно подобранный в брошюре материал носит характер обвинительного приговора против хозяев американского кино и стоящих за ними финансовых групп. Лицемерно маскируя борьбой за «свободу предпринимательства» политику закабаления национальных кинематографий, свертывания национального производства и захвата мирового экрана только своей продукцией, американцы достигли известных результатов. Об этом свидетельствуют следующие данные, опубликованные в брошюре. Американские фильмы занимают 75 процентов всего экранного времени в Бельгии, Дании, Люксембурге; 85 процентов — в Ирландии; 95 — процентов в Гондурасе; 90 процентов — в Абиссинии и Эритрее; а в среднем по сорока восьми странам — 74 процента!

Американские киномонополии ставят своей целью лишить кинематографию любой страны мира ее национального характера, а «достигается это, с одной стороны, путем навязывания экономических соглашений, выгодных им одним, благодаря чему национальная продукция изгоняется с экранов и оказывается под угрозой разорения; с другой — оказывая разными путями воздействие на содержание национальных фильмов, тем самым ставя их на службу своей политической пропаганде, а не делу духовного развития народов этих стран».

В Бельгии, Голландии, Швейцарии национальная кинематография была задушена в самом зародыше. Труднее оказалось в Италии. До 1949 года в Италии не существовало никаких ограничений для ввоза американских фильмов. Благодаря усилиям итальянских киноработников в конце 1949 года была введена небольшая «квота»: размер дублированных фильмов был сведен до 265 (против 400 в предыдущем году), а восемьдесят дней в году отводилось для итальянских фильмов. И все-таки в 1951 году разрешение на демонстрацию получили 300 американских фильмов.

В Бразилии, борясь с растущей конкуренцией национальных кинокомпаний, американцы добились права на бесконтрольный прокат фильмов. Это привело к тому, что даже лучшие бразильские фильмы продаются лишь с обязательной нагрузкой — захудалым американским фильмом.

Подробно останавливаются авторы брошюры на положении французской кинематографии. Они напоминают читателям факты, свидетельствующие об успешной борьбе киноработников Франции против американского диктата: создание Комитета защиты кино, многочисленные митинги и демонстрации и ряд других мероприятий, поддержанных широкими слоями зрителей.

Американцы прилагали все усилия для того, чтобы удушить французское кино, но киноработники Франции всякий раз заставляли их отступать.

Обложка французской брошюры «Угрозы кинематографу»

В августе 1953 года тогдашний министр торговли и промышленного производства Лувель, выполняя директивы своих заокеанских хозяев, «разрешил» владельцам кинозал показывать два полнометражных фильма в течение одного сеанса. С первого взгляда могло показаться, что эта мера будет способствовать выходу на экраны французских фильмов. На самом деле декрет Лувеля отнюдь не отвечал национальным интересам. Авторы брошюры подчеркивают, что это прямой удар по короткометражке, имеющей во Франции большую историю и выдающихся мастеров, которая «вытеснялась» из программы сеанса. Если учесть, что короткометражные фильмы являются важным элементом культурного воспитания зрителей, что они правдиво и талантливо рассказывают о жизни народа и достижениях в области науки, искусства, станет понятным, отчего к протесту киноработников против введения «двойной программы» присоединились также и зрители, заявившие, что они не потерпят уничтожения французского короткометражного фильма.

Но «двойная программа» чревата серьезными последствиями и для художественной кинематографии, о чем убедительно рассказано в брошюре. Полнометражный фильм обычно приносит его хозяину около 40 процентов чистого дохода от каждого сеанса (остальная сумма уходит на налог и другие сборы). Если же в течение сеанса будут демонстрировать два полнометражных фильма, то каждый из них принесет дохода вдвое меньше. Кроме того, сеансы будут более продолжительные, а значит, каждый фильм будет демонстрироваться меньшее число раз. Продюсеры подсчитали, что «двойная программа» приведет к падению их доходов на 20 процентов. Это не может не отразиться на вложении средств в кинопроизводство.

Но и это еще не все. Согласно декрету Лувеля второй фильм двойной программы должен быть десятилетней давности (то есть выпуска 1944 года и ранее). Но известно, что в период войны Франция производила весьма мало фильмов, к тому же и зритель еще не успел их позабыть. Зато Голливуд располагает огромным запасом фильмов, которые до сих пор не имели никаких шансов попасть на французский экран и которым декрет Лувеля открывает дорогу, обеспечивая новые сверхприбыли для американских кинокомпаний.

Выступая, как обычно, единым фронтом, французские киноработники сумели и на этот раз добиться определенных результатов. Хотя декрет Лувеля и не отменен, но тем не менее до сих пор не вступил в силу.

Таким образом, потерпела новый провал еще одна попытка американцев и их агентуры взорвать французскую кинопромышленность изнутри. Но этот провал отнюдь не заставил их сложить оружие.

Авторы брошюры справедливо обращают внимание читателей еще на одну серьезную опасность, которая угрожает французской кинематографии. Речь идет о попытках сколотить так называемый «европейский кинопул» в качестве своеобразной надстройки к «Европейскому оборонительному сообществу». Поскольку решающее слово в этих и им подобных «европейских» организациях принадлежит американским империалистам, «европейский кинопул» призван помочь им держать в узде национальное кинопроизводство стран — участниц этого «пула».

Разумеется, чтобы скрыть его истинное назначение, американская агентура пытается втолковать, будто такая организация спасет национальные кинематографии Франции, Италии, Англии и других стран от кризиса и будто объединение фондов и технических средств, создание единого рынка сбыта

смогут разрешить все волнующие киноработников этих государств проблемы.

Многочисленные факты, приводимые в брошюре, показывают как раз обратное. Так, франко-итальянское совместное производство, имевшее в прошлом в своем активе ряд интересных кинофильмов («Пармская обитель», «У стен Малапаги» и другие), понемногу выродилось в особую форму проникновения американского кинокапитала. «Нет никаких сомнений, — пишут авторы брошюры, — что под покровом системы «европейского» совместного производства это проникновение будет облегчено, превратившись в завуалированную форму господства».

При этом, добавляют они, ущерб для интересов французских киноработников будет явный. Дело в том, что по сравнению со своими итальянскими, английскими или испанскими коллегами французские режиссеры, операторы, актеры находятся в более благоприятных условиях. Французское трудовое законодательство, коллективный договор гарантируют им более высокие заработки. Совершенно ясно, что в «европейском кинопуле» социальные права работников будут сведены на тот уровень, на каком они находятся в стране с наименьшими достижениями в этой области, скажем, во франкистской Испании.

Особенно серьезный удар будет нанесен тогда по свободе творчества. Этого не скрывают сами сторонники «европейского кинопула». В открытом письме, адресованном бывшему министру Франции Лувелю, они заявляют: «Выбор сюжетов будущих кинофильмов должен помочь созданию моральной унии, содействовать взаимному проникновению гуманных идей и больших моральных тем».

«Таким образом,— комментируют эти слова авторы брошюры,— режиссеры и артисты должны будут склониться перед политикой Малой Европы, перейти на службу «Европейскому оборонительному сообществу», на службу делу осуществления боннского и парижского договоров, одним словом, на службу делу перевооружения Германии и осуществления гитлеровского реванша».

Ясно также, что «европейский кинопул» приведет к усилению цензурных рогаток, введению подлинной диктатуры в контроле над созданием новых фильмов.

Таким образом, под фальшивым флагом «сплочения рядов европейских киноработников» готовится новый поход против национальной кинематографии европейских стран, варьируется все тот же план подчинения их кинопроизводства идеологическим задачам американского империализма.

Брошюра «Угрозы кинематографу» не случайно носит такое тревожное название. И не случайно она снова и снова подчеркивает необходимость единства действий всех киноработников Франции в защиту своих интересов. «Принять американские требования,— говорится в брошюре,— значит не только обречь на уничтожение нашу кинопромышленность, а тысячи специалистов и рабочих — на безработицу, но и дать согласие думать «по-американски», думать так, как сенатор Маккарти. А этого мы не хотим. Мы не согласимся на создание кинофильмов, вдохновленных политикой ненависти в отношении всех тех, кто мыслит иначе, чем президент Эйзенхауэр, фильмов, содержанием которых стала постоянная пропаганда войны, грабежа, насилия, расизма, и, если не эротики, то пессимизма».

Привлекая внимание мировой общественности и широких кругов своей страны к положению кинематографии во Франции и в других странах, создавшемуся в результате американской экспансии, авторы брошюры делают большое и важное дело. Они мобилизуют всех друзей национальной кинематографии на дальнейшую борьбу против новых захватнических поползновений Голливуда.

На обложке брошюры запечатлен кадр из нового фильма Деллануа о Жанне д'Арк, в роли которой выступает известная актриса Мишель Морган. Этот кадр выглядит как своеобразный символ, ибо образ Жанны д'Арк и поныне означает для истинных французов честную и самоотверженную борьбу против иностранной оккупации.

Дружная и последовательная борьба французских киноработников сможет сорвать планы врагов национальной кинематографии Франции. Порукой этому — поддержка всех честных людей Франции, всех друзей французского кино за пределами страны.

ХРОНИКА

НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Во многих районах нашей страны и далеко за ее рубежами работали в этом году операторы Центральной студии документальных фильмов: они снимали фильмы в Арктике и Казахстане, Киеве и Вьетнаме, Копенгагене и Джакарте, Пекине и Париже... Студией выпущено в этом году свыше 70 фильмов; до конца года будет выпущено еще несколько фильмов.

Одна из наиболее значительных работ посвящена Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (режиссеры: В. Беляев, А. Ованесова; операторы: Е. Ефимов, Г. Захарова, А. Левитан, А. Соллогубов, А. Щекутьев; композитор В. Соловьев-Седой). Авторы стремились не только зафиксировать экспонаты, замечательные павильоны выставки, но и показать ее как народный университет, школу передового опыта борьбы за подъем сельского хозяйства.

Не так давно зритель познакомился с первым кинодокументом о всенародном движении за освоение целинных земель — фильмом «Первая весна». Вслед за этим автор-оператор и режиссер Б. Небылицкий закончил работу над цветной картиной на ту же тему «Пробужденная степь». Созданная методом кинонаблюдений, она повествует о рождении зернового совхоза имени Орджоникидзе на целинных землях в Кустанайских степях. Фильм запечатлел биографию совхоза от первого кола для палатки, вбитого новоселами среди голой степи, до уборки первого урожая, и проследил судьбы людей совхоза.

Результатом шестимесячной экспедиции на Сахалин молодых режиссеров Э. Рязанова и В. Катаняна явились цветные двухчастные фильмы «Остров Сахалин» и «В лесах Сахалина», рассказывающие о суровой и своеобразной природе острова, о его экономике, о людях.

Большой интерес представляет серия фильмов об освоении советскими учеными Арктики.

Шестичастный фильм «376 дней на дрейфующей льдине» (режиссер М. Славинская) посвящен героическому дрейфу научной станции «Северный полюс-2», организованной весной 1950 года в районе «полюса относительной недоступности». В основу фильма легли съемки оператора Е. Яцуна, находившегося в составе коллектива станции.

В фильме режиссера М. Трояновского об истории изучения советскими учеными Арктики в послевоенное время используются материалы кинолетописи и съемки на станциях СП-3 и СП-4, сделанные оператором Е. Яцуном.

В этом году студия вела работу над несколькими картинами на зарубежном материале.

Большой коллектив операторов производил съемки празднования пятой годовщины Китайской Народной Республики.

На студии имеется материал, снятый автором-оператором и режиссером Р. Карменом и операторами В. Ешуриным и Е. Мухиным во Вьетнаме. Этот фильм расскажет о празднике освобождения Ханоя, о созидательном труде народа, завоевавшего в восьмилетней борьбе против колонизаторов право на мирную жизнь и независимость.

Цветной фильм «На международной ярмарке в Лионе» (режиссер И. Сеткина, операторы: П. Русанов, А. Семин, Е. Аккуратов, Н. Генералов) посвящен состоявшейся весной 1954 года в Лионе традиционной международной ярмарке, в которой впервые принял участие Советский Союз.

Закончен производством цветной фильм «Советская выставка в Копенгагене» (операторы Р. Епифанов, В. Мищенко, В. Воронцов).

В других фильмах студии отражено широкое участие Советского Союза в этом году в международных ярмарках в Дамаске, Измире, Салониках, Джакарте, Пекине.

Студия подготовила цветные видовые киноочерки «В Риме» (операторы Д. Каспий и Г. Монгловская) и «Париж» (операторы П. Русанов и А. Семин). Эти очерки должны положить начало целой серии кинозарисовок крупнейших городов мира.

Студия зафиксировала пребывание в СССР различных зарубежных делегаций.

Интересен фильм «Глазами англичан» о делегации английских музыкантов, сделанный режиссером студии Л. Кристи в содружестве с руководителем делегации Райтом.

Большой материал входит в фильм о посещении Советского Союза делегацией индийских студентов и в фильм «Мастера индийского искусства» (режиссер С. Гуров), где показаны выступления индийских артистов в Москве, Ленинграде, Киеве.

Международные спортивные связи отражены двухчастной цветной картиной о соревнованиях в Риме на первенство Европы по гимнастике и фильмом о международных легкоатлетических соревнованиях в Швейцарии.

В рекордно быстрый срок вышел кинорепортаж о международном футбольном матче «Динамо»—«Арсенал», зато значительно задерживался в производстве фильм о не менее интересном футбольном состязании «СССР—Венгрия».

Тематика фильмов, находящихся в настоящее время в производстве, разнообразна и интересна, однако советские зрители вправе требовать значительно большего количества фильмов о быте советских людей, их отдыхе, культурных развлечениях.

Студия должна в будущем заполнить этот пробел.

ВСТРЕЧА С АВТОРОМ ФИЛЬМА «АФРИКА»

О начале кругосветного путешествия чехословацких инженеров Иржи Ганзелка и Мирослава Зигмунда советскому кинозрителю известно по снятому ими фильму «Африка». Кто же они — инженеры, писатели, кинооператоры?

Отправляясь в путешествие, Ганзелка и Зигмунд поставили перед собой задачи: проверить технические возможности машины серийного производства — «Татра-87», запечатлеть на пленку наиболее интересные объекты жизни народов, вести путевые заметки о географических особенностях, флоре и фауне стран, через которые лежал их путь. Они побывали в сорока восьми странах и все свои задачи выполнили одинаково успешно. Они приобрели широкую известность как путешественники. Большой интерес вызвали их литературные произведения. С успехом прошла устроенная ими выставка в Праге. Радиослушатели признали в них блестящих репортеров.

Ганзелка и Зигмунд объехали полмира. Готовясь ко второй половине кругосветного путешествия, они приехали в Советский Союз, чтобы составить наиболее интересный маршрут, который будет включать и поездку по СССР.

В октябре этого года ВОКС и московский Дом актера ВТО организовали встречу с И. Ганзелкой, вызвавшую большой интерес кинематографической и театральной общественности столицы. Вечер открыл заместитель начальника Главного управления кинематографии Н. Кастелин. Приветствуя гостя, он подчеркнул значение этого визита дружбы в культурном общении между нашими народами и отметил высокие художественные и репортажные достоинства фильма «Африка».

Тепло встреченный собравшимися, Иржи Ганзелка рассказал о том, как еще в 1938 году зародился у них с Зигмундом план кругосветного путешествия, который удалось осуществить только в демократической Чехословакии.

Три с половиной года провели друзья в путешествии по странам Африки, Южной и Центральной Америки. В США их не пустили.

Два года по приезде были затрачены на приведение в порядок литературного материала. Уже разошелся 50-тысячный тираж их трехтомной книги «Африка в мечтах и действительности»; подготовлены четыре тома о Южной и Центральной Америке.

Несмотря на то, что путешественники не располагали надлежащим съемочным оборудованием, им удалось привезти 18 000 метров отснятой пленки; из этого материала смонтированы полнометражные видовые фильмы «Африка», «Из Аргентины в Мексику» и двенадцать короткометражных.

После выступления Ганзелки был показан фильм «Из Аргентины в Мексику». Зрители оказались вместе с путешественниками в столице Аргентины — Буэнос-Айресе, увидели красивейшие водопады мира — Игуасу, расположенные на границе трех государств — Аргентины, Бразилии и Парагвая. Авторы знакомят нас с оригинальной архитектурой городов Сан-Пауло и Рио де Жанейро, с древним испанским городом Потоси, расположенным в горах, богатых серебряной и цинковой рудами. В рудниках и сейчас еще работают вручную, как сотни лет назад.

Отсюда путь идет через Перу, Эквадор, перевалы Кордильерских гор в селение одного из стариннейших индейских племен — шуаров. Людей этого племени называют «охотниками за человеческими головами»... Пять недель провели путешественники в гостях у шуаров. Много потребовалось внимания, смелости и такта, чтобы не только расположить к себе недоверчивых и боязливых индейцев, но и рассказать им многое о мире, им неведомом, о новой Чехословакии. Шуары, в свою очередь, познакомили путешественников с малоизвестными европейцам обрядами, танцами, обычаями.

Граница Венецуэлы. Ганзелка и Зигмунд не получают разрешения проехать по территории Венецуэлы на автомашине. И «Татра» погружается на пароход, а путешественники добираются до Мексики самолетом.

В кадрах, снятых в Мексике, особенно поражает величие памятников культуры ацтеков и майя. Остатки древних дворцов, скульптуры, колоннады величественны и великолепны.

В фильме много драматических моментов, когда жизни инженеров грозит опасность, когда они почти теряют надежду увидеть землю любимой родины. Эти съемки искренне волнуют зрителя, который успел полюбить отважных путешественников.

Мастерство, наблюдательность и пытливость авторов, простота изложения подкупают и захватывают. Точность кинематографического описания подлинного факта органически связана со страстностью и высокой поэтичностью. Поэтичен и дикторский текст; в то же время он прост и убедителен.

Через два года Ганзелка и Зигмунд продолжат свое кругосветное путешествие. Их путь пройдет через Турцию, Ирак, Иран, Афганистан, Пакистан, Индию, Бирму, острова Ява, Суматра, Австралию, Новую Зеландию, Филиппинские острова, Китай, Тибет, Монголию, Корею, Японию, СССР, Польшу. Путешествие по тридцати девяти странам рассчитывается на четыре года.

Каждый присутствовавший на встрече от души желал счастливого пути этим отважным людям, заранее испытывая интерес к их новым фильмам.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ „МОСФИЛЬМ"

«Испытание верности», 12 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Пырьев, братья Тур; постановщик И. Пырьев; главный оператор В. Павлов: художник В. Каплуновский; композитор И. Дунаевский; текст песен М. Матусовского; звукооператор В. Лещев.

В ролях: Егор Кузьмич Лутонин — С. Ромоданов; Ольга Калмыкова — М. Ладынина; Андрей Калмыков — Л. Галлис; Рябчиков — В. Топорков; Варя — Н. Гребешкова; Петя — А. Михайлов; Вася — С. Чекан; Игорь — О. Голубицкий: Агния — З. Руднева; Алексей Бобров — Н. Тимофеев; Федор Ерохин — Ю. Медведев. В эпизодах: М. Анастасьева, П. Старковский, Ю. Пузырев.

«Золотые яблоки», 8 ч., цветной.

Автор сценария В. Казанская; постановщик Ф. Филиппов; операторы: Л. Крайненков, А. Харитонов; художник Е. Свидетелев; композитор К. Молчанов; текст песен Л. Ошанина; звукооператор Л. Трахтенберг.

В ролях: профессор Дубровин — Е. Агуров; Сергей Филимонович — М. Трояновский; школьники: Наташа — Лида Никонова, Володя — Володя Сальников, Мурат — Ялкап Атаджанов, Петушок — Игорь Бристоль, Ладо — Тенгиз Болквадзе. В эпизодах: А. Сальникова, И. Кузнецов, Б. Вяземский, М. Чубинидзе, Б. Трофимов: школьники: Люся Бонарева, Лора Курская, Саша Ляпин, Юра Марченко.

КИНОСТУДИЯ „ЛЕНФИЛЬМ"

«Кортик» (по повести А. Рыбакова), 9 ч.

Авторы сценария: А. Рыбаков, И. Гомелло; постановщики: В. Венгеров, М. Швейцер; главный оператор В. Левитин; режиссер Д. Махтин; художники: А. Рудяков, А. Федотов; композитор Б. Арапов; звукооператор Л. Вальтер. Художественный руководитель постановки Ф. Эрмлер.

В ролях: комиссар Полевой — А. Толбузин; Никитский — Б. Фрейндлих; Миша Поляков — Володя Шахмаметьев; Генка — Боря Аракелов; Валя Иванова — Н. Крачковская; Свиридов — Г. Хованов; Терентьева Мария Гавриловна — Н. Рашевская; филателист — К. Адашевский; Филин — С. Филиппов; Слава — Игорь Каспаров; Вовка Баранов «Бяшка» — Валерий Себекин; Миша Коровин «беспризорник» — Витя Бриц; Борька «жила» — Боря Игнатьев. В эпизодах: А. Чемодуров, А. Суснин, В. Медведев, В. Казаринов, Э. Рамзина, Саша Вавилов, Неля Бармина, Люся Меньшикова, Владек Никольский, Володя Крутилев, Сережа Чулков.

КИНОСТУДИЯ „СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ"

«Царевна Лягушка», 4 ч., цветной.

Автор сценария М. Вольпин; режиссер М. Цехановский; художники-постановщики: Л. Мильчин, А. Беляков; оператор А. Астафьев; композитор Ю. Левитин; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, Н. Федоров, Б. Чани, Т. Таранович, В. Данилевич, Б. Меерович, Р. Качанов, В. Долгих, В. Лихачев, К. Малышев; художники-декораторы: И. Троянова, В. Валерианова, П. Коробаев.

В ролях: Василиса Прекрасная — М. Куприянова; Иван-Царевич — А. Вербицкий; Кащей Бессмертный — А. Румнев; дед Кондрат — А. Грибов; царь — В. Чирков; старый старичок — В. Грибков; Баба-яга — Г. Миллер.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени ГОРЬКОГО (дубляж)

«Опасный груз», 9 ч. Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Авторы сценария: Карл Георг Эгель, Курт Бортфельдт; режиссер Густав фон Вангенхейм; оператор Карл Пут; художник Альфред Толле; композитор Эрнст Г. Мейер; звукооператор Адольф Янзен. Режиссер дубляжа М. Федорова, звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Тетье Келерман — Вилли Клейнау (дублирует Н. Боголюбов); Берта Келерман, его жена — Эрика Дункельман (дублирует Е. Егорова); Хейн Иензен — Вильгельм Кох-Хооге (дублирует В. Трошин); Хельга Мартенс, его жена — Сюзанна Дюльманн (дублирует С. Терентьева); консул Шредер — Эдуард фон Винтерштейн (дублирует А. Хохлов); генерал Шепер — Тео Шалль (дублирует Я. Беленький); полковник Лоуренс — Вернер Зегтроп (дублирует М. Погоржельский); Смит — Курт Олигмюллер (дублирует П. Соболевский).

«Байджу Бавра», 10 ч. Производство «Прокаш», Индия.

Авторы сценария Р. С. Чаудхури; режиссер Виджайя Бхатт; оператор В. Н. Редди; художник Кану Десай; композиторы: Наушад, И. Б. Рахим; звукооператоры: Ишан Гхош, Д. Дж. Бхатт, Т. Н. Дев. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В главных ролях: Байджу — Бхарат Бхушан (дублирует В. Трошин); маленький Байджу — Ратан Кумар (дублирует А. Терехова); Гоури — Мина Кумари (дублирует Г. Малькова); маленькая Гоури — Бэби Табассум (дублирует Оля Крылова); Тансен — Сурендра (дублирует П. Омельченко); Мохан, отец Гоури — Б. Н. Вияз (дублирует Н. Боголюбов); Нарпат, жених Гоури — Мишра (дублирует С. Адлеров); Ганджу, слуга Нарпата — Кесари (дублирует А. Кубацкий); Румпати — Кулдип Каур (дублирует Г. Жуковская).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пробужденная степь», 4 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Б. Небылицкий; автор текста А. Марьямов; операторы: Б. Небылицкий, В. Комаров; композитор С. Туликов; текст песни Е. Долматовского.

О рождении одного из совхозов, созданного на целинных землях Кустанайской области в Казахстане, и о людях этого совхоза.

«Глазами англичан», 5 ч.

Автор текста К. Райт; режиссер Л. Кристи; операторы: А. Семин, Н. Вихирев.

Киноочерк о пребывании английских музыкальных деятелей в СССР.

«Дети Советского Союза», 2 ч.

Автор текста К. Райт; режиссер Л. Кристи; операторы Центральной студии документальных фильмов.

О жизни советских детей (фильм создан по просьбе делегации английских музыкантов, посетившей нашу страну летом 1954 года).

«Футбол СССР — Венгрия», 2 ч.

Режиссер И. Прок; автор текста Б. Вейланд; операторы: В. Мищенко, И. Бессарабов, С. Гусев, В. Комаров, А. Крылов, И. Михеев, А. Хавчин, Р. Халушаков, А. Щекутьев, Л. Котляренко.

О международных футбольных состязаниях между первыми сборными командами СССР и Венгрии в Москве и вторыми сборными командами СССР и Венгрии в Будапеште.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Пчеловодство на Дальнем Востоке», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Сарахатунов; режиссер-оператор В. Гулин.

О развитии пчеловодства на Дальнем Востоке.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Новоселы», 1 ч.

Авторы сценария: Ю. Левитанский, И. Дворецкий; автор текста В. Самойлов-Гринберг; режиссер М. Авербах; оператор Л. Берковиц.

О жизни и труде переселенцев, работающих на лесных разработках Иркутской области.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Первая Всесоюзная спартакиада сельских физкультурников», 1 ч.

Автор-режиссер М. Романов; операторы: И. Кацман, Д. Каминский, Д. Клименко.

О Всесоюзной спартакиаде сельских спортсменов в Львове осенью 1954 года.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«В Медведовской МТС», 2 ч., цветной.

Автор сценария Т. Непомнящий; режиссер Г. Ельницкая; оператор А. Каиров; консультанты: академик В. Селезнев, Д. Малюта.

О достижениях Медведовской ордена Трудового Красного Знамени машинно-тракторной станции Краснодарского края, участницы ВСХВ, применяющей передовые способы сева колосовых культур — диагонально-перекрестный спаренными сеялками с применением мерной проволоки, комплексную механизацию уборки трав и силосных культур и поточный метод уборки урожая зерновых.

«Механизация возделывания овощей и картофеля» (опыт Мытищинской МТС), 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Данилов; режиссер М. Таврог; оператор Ю. Разумов; консультанты: Н. Акулинин, В. Яценко, В. Тагунов.

О работе Мытищинской машинно-тракторной станции Московской области, участницы ВСХВ, успешно использующей новые машины для овощеводства и картофелеводства: новые туковые сеялки, автожиже-разбрасыватели, рассадо-посадочные машины, дождевальные установки, уборочные машины и другие.

«Томилинская птицефабрика», 2 ч.

Автор-режиссер Д. Дубинский; операторы: П. Крашенинников, И. Тащев; научные консультанты: А. Самолетов, Б. Метнер.

О производственном опыте одного из крупнейших в нашей стране птицеводческих хозяйств промышленного типа — Томилинской птицефабрике, лучшие работники которой являются участниками ВСХВ.

«Что нужно знать о сберегательных кассах», 1 ч.

Автор В. Ардов; режиссер Д. Боголепов; режиссер нового монтажа Д. Варламов; оператор Г. Могилевский.

«На стальных магистралях», киносборник № 41 (по заказу Министерства путей сообщения СССР).

Режиссер выпуска С. Левит-Гуревич.

Сюжеты:

1. Сборно-раздаточный вагон (режиссер С. Левит-Гуревич; оператор Л. Каплунов; консультант В. Орлов).
2. Машина горизонтального бурения (режиссер С. Гельман; оператор М. Лукин; консультант М. Плохоцкий).
3. Вагон для перевозки живой рыбы (режиссер А. Клевейчук; оператор А. Казнин; консультант Г. Казанский).
4. Контейнерные перевозки (режиссер В. Закревский; оператор М. Пискунов; консультант Э. Любан).

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Максим Горький», 6 ч.

Автор сценария С. Владимирский; режиссер Н. Береснев; оператор А. Климов; главный научный консультант И. Груздев.

Эпизоды из жизни и творчества А. М. Горького на материале музейных экспонатов, документальных съемок Горь-

кого, отрывков из фильмов и театральных постановок по его произведениям. В фильм включены выступление Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей и записанное на пленку его обращение к делегатам Амстердамского антивоенного конгресса. Фильм предназначен для средней школы.

«Карело-Финская ССР», 2 ч.

Автор сценария Ф. Чембулов; режиссер В. Мельников; оператор Э. Розовский; консультант И. Заславский.

О природных особенностях Карело-Финской республики, ее климате, лесных и водных богатствах, о промышленности, сельском хозяйстве и культуре. Фильм предназначен для средней школы.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Совхоз круглогодичных урожаев», 3 ч.

Авторы сценария: Ю. Хазанович, В. Борисов; режиссер В. Борисов; операторы: Б. Жилин, И. Косицын; консультанты: Г. Разумнов, Б. Федоров, М. Худочкина.

Киноочерк о Свердловском пригородном овощеводческом совхозе.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 58.

Монтаж режиссера С. Бубрика; главный редактор В. Осьминин; операторы: С. Гусев, М. Ошурков, А. Кричевский, Б. Шер, Г. Голубов, В. Ковальчук, П. Касаткин, М. Попова, С. Семенов, О. Арцеулов, Д. Каспий.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным послом Венгерской Народной Республики в СССР.
2. Вечер, посвященный Генри Фильдингу.
3. Новая гостиница «Ленинградская».
4. Новая техника на лесозаготовках.
5. В Одесском порту.
6. Выступление в Москве немецкого дирижера Германа Абендрота.
7. Празднование в Пекине пятой годовщины провозглашения КНР.

«Новости дня», № 59.

Монтаж режиссера Н. Кармазинского; главный редактор В. Осьминин; операторы: Г. Захарова, И. Михеев, Е. Яцун, И. Семененко, В. Воронцов, А. Кричевский, И. Запорожский, П. Опрышко.

Сюжеты:

1. Вручение медалей и свидетельств участникам ВСХВ.
2. На станции «Северный Полюс-3».
3. Уборка нового урожая свеклы.
4. Панорама «Оборона Севастополя».
5. Встреча деятелей искусств Москвы с греческими артистами.
6. Массовый митинг в Берлине.

«Новости дня», № 60.

Монтаж режиссера Е. Вертовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: Н. Степанов, К. Дупленский, Г. Захарова, К. Пискарев, Г. Асатиани, М. Додонов, Б. Прокахин, И. Беляков, А. Воронцов, Н. Долгов.

Сюжеты:

1. На строительстве Куйбышевской ГЭС.
2. Новаторы Уралмаша.
3. Приезд Т. Мальцева на ВСХВ.
4. Сбор винограда в Грузии.
5. В садах Заилийского Ала-Тау.
6. В оазисе реки Мургаб.
7. Скульптор С. Т. Коненков.
8. Тайфун в Японии.
9. Встреча советских и польских хоккеистов.

«Советский спорт», № 10.

Режиссер И. Венжер; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Спортивный коллектив участников ВСХВ (оператор Г. Епифанов).
2. На первенство мира (оператор А. Калошин).
3. Международные соревнования по мотокроссу (операторы: Г. Голубов, М. Михайлов, М. Оцеп).

«Пионерия», № 10.

Режиссер З. Фомина; редактор Ю. Каравкин.

Сюжеты:

1. Золотые руки (оператор С. Семенов).
2. По лермонтовским местам (оператор М. Барбутлы).
3. В далеком плавании (оператор И. Гутман).
4. Индийские гости (оператор В. Страдин).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 12.

Режиссер выпуска П. Петрова.

Сюжеты:

1. Дневную норму за 30 минут (режиссер А. Бабаян; оператор Н. Наумов).
2. Грибы — защитники растений (режиссер-оператор Г. Кабалов).
3. Канатная дорога (режиссер К. Бабашкин; оператор Б. Шафнер).
4. Для народного потребления (режиссеры: П. Петрова, Н. Костина; операторы: Е. Кашина, Н. Соколов).

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1954 ГОД

ПЕРЕДОВЫЕ

За дальнейший рост, за развитие всех жанров киноискусства! № 1
Л. Сальникова. Чего ждет молодежь от мастеров киноискусства № 4
Н. Ужвий. Сила дружбы . . . . . № 5
М. Андреев. Киноискусство и воспитание молодежи . . . . . № 6
Резко увеличить выпуск новых фильмов! . . . . . № 8
За расцвет кинодраматургии! . . . . . № 9
Навстречу Второму съезду советских писателей . . . . . № 10
И. В. Сталин — великий продолжатель дела Ленина . . . . . № 12

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЦЕНАРИИ

А. Галич, К. Исаев. На плоту . . . . . № 1
Б. Ласкин, Н. Рожков. С песней по жизни . . . . . № 2
В. Крепс. Крушение эмирата . . . . . № 3
Р. Буданцева. Салтанат . . . . . № 4
С. Герасимов. Дорога правды . . . . . № 5
Е. Габрилович. Жена . . . . . № 6
Дм. Еремин, А. Згуриди. Повесть о лесном великане . . . . . № 7
Г. Мдивани. Солдат Иван Бровкин . . . . . № 8
В. Ежов, В. Соловьев. Чемпион мира . . . . . № 9
Л. Рахманов. Михайло Ломоносов . . . . . № 11
К. Исаев. Елизавета Максимовна . . . . . № 12

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Вс. Вишневский. Из писем к Е. Дзигану (Публикация) . . . № 6
Н. Громов. Смелее, глубже, ярче! (Заметки о сценариях кинодраматургов-дебютантов) . . . . . № 7
Н. Игнатьева. Герой нашей эпохи (О традициях советской кинодраматургии) . . . . . № 10
Н. Калитин. Языковая характеристика в сценарии . . . . . № 10
И. Маневич. Классику на экран! . . . . . № 10
Л. Погожева. О языке киносценария (Язык и характер) . . . № 5
З. Подскальский. О комедийных выразительных средствах и комическом преувеличении . . . . . № 8
А. Полторацкий. Сценарий о людях Карпат («Над Черемошем» М. Стельмаха) . . . . . № 5
М. Ромм. Литература и кино . . . . . № 3
С. Сергеев. Сценарий рисованного фильма-сказки . . . . . № 4
А. Тарасенков. Упрощение образа (О некоторых киноинсценировках литературных произведений) . . . . . № 3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

М. Богомазов. Украинская кинематография в 1954 году . . . . № 5
И. Вайсфельд. Горький и мастерство кинодраматурга и режиссера № 12
Ю. Винокуров. По поводу детского художественного фильма № 7
Г. Журов. Киноискусство украинского народа . . . . . № 2
Б. Зеленский, М. Иоффе. О кинорекламе . . . . . № 2
К. Исаев. Памяти Бориса Горбатова . . . . . № 4
К. Исаева. Роли, которые запомнились (Потемкин—Ливанов, Джамбул — Ш. Айманов) . . . . . № 6
И. Кокорева. Первая постановка («Школа мужества», «Случай в тайге», «Таинственная находка») . . . . . № 8
Л. Косматов. Путь художника (М. П. Магидсон) . . . . . № 8
Г. Кремлев. Без догм в теории, без штампов в творчестве . . . № 12
А. Мачерет. Наталья Ужвий . . . . . № 7
А. Мачерет. Вопросы жанра . . . . . № 11
Памяти Луи Форестье . . . . . № 7
К. Парамонова. Путь выдающегося мастера (Г. Э. Гребнер) . . № 9
Л. Погожева. Творчество Чехова на экране . . . . . № 7
А. Ромицин. О путях развития украинской кинематографии . . № 4
Е. Якушкин. Когда форма отстает от содержания (О новых научно-популярных фильмах) . . . . . № 7

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

И. Вайсфельд. Правда характеров («Школа мужества») . . . . № 7
Н. Велехова. Правда и мастерство («Повесть о нефтяниках Каспия») . . . . . № 1
Л. Еременко. Шире привлекать кино в помощь развитию сельского хозяйства (О киножурнале «Новости сельского хозяйства») . . . . . № 3
Д. Еремин. На экране — молодость мира («За мир и дружбу») № 4
Р. Зусева. Оправдание или осуждение героя? («Аттестат зрелости») . . . . . № 9
К. Исаева. «Первая весна» . . . . . № 9
И. Кокорева. То, что осталось за кадром («Судьба Марины») . . № 3
С. Колеснев. Рассказ о зеленых квадратах . . . . . № 3
Г. Кремлев. «Рим в 11 часов» . . . . . № 5
Л. Мышковская. Фильм о работе писателей-классиков («Рукописи Льва Толстого» и «Записные книжки Чехова») . . . № 10
Б. Ростоцкий. «Верные друзья» . . . . . № 6
К. Славин. В поисках нового («Повесть о нефтяниках Каспия», «Дворец науки», «За мир и дружбу», «Румынская Народная Республика») . . . . . № 4
Г. Чахирьян. «Золотая антилопа» . . . . . № 12
Р. Юренев. Рожденный дружбой фильм («Великий воин Албании Скандербег») . . . . . № 2

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Д. Бабиченко. Против творческой робости и стандарта (Вопросы мастерства в мультипликации) . . . . . № 5
Л. Варламов. О некоторых наболевших вопросах документального кино . . . . . № 8
В. Володин. О фильме с музыкой и музыкальном фильме . . . № 10
А. Головня. Оператор читает сценарий . . . . . № 10
Л. Гриценко. Заметки театральной актрисы . . . . . № 6
А. Грошев. Личное и общественное . . . . . № 9
Е. Егорова. Театр-студия киноактера и производство . . . . . № 5
М. Жаров. Трудности легкого жанра . . . . . № 1
И. Иванов-Вано. Неиспользованные возможности (О рисованном фильме) . . . . . № 10
О. Кубланов. Как нас обучали сценарному мастерству . . . . № 10
М. Кузнецов. Дружба писателей и работников кино . . . . . № 12
Л. Лавровский. Балет на экране . . . . . № 4
С. Лукьянов. О взыскательности писателя к своему труду . . . № 11
В. Микоша. На целинных землях (На съемках фильма «Первая весна») . . . . . № 9
М. Михайлов. Опере — миллионную аудиторию . . . . . № 1
И. Морозов. А в жизни — сложнее и ярче... . . . . № 1
О. Подгорецкая. Главная тема еще не созданного фильма (Путевые заметки режиссера-документалиста) . . . . . № 10
М. Ромм. Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии . . . . . № 9
Г. Рошаль. Великое наследие литературы и кинематограф . . № 12
М. Слепнев. Сверяя с действительностью (Заметки зрителя) . . № 2
С. Столяров. Счет писателям . . . . . № 9
Д. Шостакович. Еще раз о киномузыке . . . . . № 1

ЗА РУБЕЖОМ

К. А. Аббас. Дружба наших стран — залог мира во всем мире № 11
Г. Аварин. Голливудские прорицатели смотрят в будущее . . . № 1
Г. Авенариус. Кино латиноамериканских стран в борьбе с Голливудом . . . . . № 11
Ван Лань-си. Народная кинематография нового Китая . . . . № 11
Венгерские кинематографисты — лауреаты премии имени Кошута 1954 года . . . . . № 6
А. Вилесов. Становление мастерства (О творчестве итальянского кинорежиссера Джузеппе Де Сантиса) . . . . . № 2
А. Вилесов. Прогрессивные индийские фильмы . . . . . № 10
В. Головня. На фестивале советских фильмов в Польше . . . . № 1
Ф. Гята, Л. Силичи. Письмо из Албании . . . . . № 7
В. Ждан. Международный конгресс Ассоциации научных фильмов в Лондоне . . . . . № 1

А. Кан. Чему учит детей Голливуд . . . . . № 7
И. Кокорева. В гостях у чехословацких друзей . . . . . № 12
П. Константинеску. В учебе и труде (Запись беседы с заместителем начальника Главного управления кинематографии Министерства культуры Румынской Народной Республики) № 11
И. Копалин. На фестивале советских фильмов в Венгрии . . . № 6
Короткометражные кинокомедии в странах народной демократии № 10
Д. Лоусон. К народному киноискусству (Глава из книги «Кино в борьбе идей») . . . . . № 10
Н. Медведева. Советские кинематографисты в Аргентине . . . № 7
Мэн Гуань-цзюнь. Советское кино в Китае . . . . . № 11
Новые китайские фильмы . . . . . № 6
М. Нечаева. Первый фестиваль кинофильмов Республики Индии № 11
«Польский фильм» . . . . . № 6
К. Парамонова. На пути подъема и расцвета (Чехословацкие записи) . . . . . № 4
Х. Писков. Новые работы болгарских кинематографистов . . . № 8
В. Пронин. За большое искусство (Новые фильмы ДЕФА) . . . № 8
В. Пудовкин. Слово о Чаплине . . . . . № 9
А. Роом. Реализм в итальянском киноискусстве . . . . . № 2
А. Румнев. Пантомимы Марселя Морсо на экране . . . . . № 10
Ж. Садуль. От агонии Голливуда к жизненной силе подлинно национального искусства (VII Международный кинофестиваль в г. Канн) . . . . . № 8
Х. Саламеа. В его сердце живет горячая любовь к людям (Интервью с Чаплиным) . . . . . № 9
Б. Сахни. Ваши фильмы пробуждают любовь к жизни . . . . № 11
И. Середенко. Успехи польской кинематографии . . . . . № 11
И. Сила. Киноискусство Чехословакии в 1954 году . . . . . № 4
С. Токаревич. Мужает и крепнет реалистическое киноискусство Италии . . . . . № 11
Чарли Чаплин. За процветание всех наций! (Из речи, произнесенной при получении Международной премии мира) . . . № 9
И. Чекин. Заметки о немецком киноискусстве . . . . . № 2
М. Чесно-Хелль. Фильм об Эрнсте Тельмане . . . . . № 7
Японское кино в борьбе за мир . . . . . № 4
Ю. Яшшо. Словацкое киноискусство за последние пять лет . . № 8

Вечер японской кинематографии . . . . . № 10
Вечера итальянской кинематографии . . . . . № 1
Вечера китайских документальных фильмов . . . . . № 5
Встреча друзей (Открытие IV фестиваля кинофильмов Венгерской Народной Республики) . . . . . № 8
Встреча с автором фильма «Африка» . . . . . № 12
Высокая награда (О награждении албанскими орденами авторов и участников фильма «Великий воин Албании Скандербег») № 6
«Поезд дружбы «Москва—Пекин» . . . . . № 6
Премии VIII Международного кинофестиваля в Карловых Варах № 10

БИБЛИОГРАФИЯ

А. Брагинский. Против новых угроз французскому кинематографу. (Коллектив авторов, «Угрозы кинематографу», изд-во Нувель критик, Париж) . . . . . № 12
Н. Громов. Книга без адреса (В. Михайлов, «Народный артист СССР И. Пырьев», Госкиноиздат, 1952) . . . . . № 1
Н. Игнатьева. «Записки советского актера» (Н. К. Черкасов, «Записки советского актера», «Искусство», 1953) . . . . . № 7
А. Таланов. Жестокая правда жизни («Соль земли», сценарий Майкла Уилсона, «Новый мир», № 7, 1954) . . . . . № 12

ХРОНИКА

В Министерстве культуры СССР
Обсуждение новых сценариев («Илья Муромец», «Солдат Иван Бровкин», «Дочь народа») . . . . . № 7
Совещание о работе сценарных организаций . . . . . № 9
В Союзе советских писателей
Обсуждение сценария С. Герасимова «Народный судья» № 4
О новом составе комиссии по кинодраматургии и плане ее работы . . . . . № 2

Работы молодых кинодраматургов (Обсуждение фильмов «Случай в тайге», «Таинственная находка», «Школа мужества») . . . . . № 7
В Московском доме кино
Вечер, посвященный молодым киноработникам . . . . . № 6
На выставке советского киноплаката . . . . . № 4
Обсуждение фильма «Анна на шее» . . . . . № 7
Памяти Чехова . . . . . № 9
Смотр мультипликационных фильмов . . . . . № 3
Фильм-спектакль или экранизация . . . . . № 1
По киностудиям
В павильонах «Мосфильма» . . . . . № 8
На студии имени Горького . . . . . № 9
На киностудии имени Горького. Дублирование фильмов . . № 6
В Центральной студии документальных фильмов . . . . № 12
«Москва, Лесная, 27» (На киностудии научно-популярных фильмов) . . . . . № 11
На студии «Союзмультфильм» . . . . . № 3
На «Ленфильме» . . . . . № 8
К празднованию 300-летия воссоединения Украины с Россией (На киевских киностудиях) . . . . . № 1
Во Всесоюзном государственном институте кинематографии
Дипломные работы киноведов . . . . . № 9
Защита дипломных работ (на актерском и операторском факультетах) . . . . . № 6
Научная конференция . . . . . № 5
Новое пополнение . . . . . № 11
Отряд молодых киносценаристов . . . . . № 9
Новые диссертации . . . . . № 2, 8, 9

Всесоюзный фестиваль сельскохозяйственных фильмов . . . . № 1
Зрители о «Новостях сельского хозяйства» . . . . . № 5
Кино на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке . . . . № 10
Производство сельскохозяйственных фильмов . . . . . № 2
Сельскохозяйственные диафильмы . . . . . № 3
Совещание по вопросу улучшения производства сельскохозяйственных фильмов . . . . . № 4
Фильмы об освоении целинных и залежных земель . . . . . № 5

Использование кино в научно-исследовательской работе вузов № 9
Научная кинодокументация . . . . . № 11
Научно-атеистическая кинопропаганда . . . . . № 9
Новые издания по искусству кино и кинотехнике . . . . . № 3
Творческие вечера ЦДРИ из цикла «Народные артисты СССР» (О творчестве С. Герасимова, С. Бондарчука) . . . . . № 7

Обзор писем читателей
Забота о любимом искусстве . . . . . № 3
Зрители о фильмах . . . . . № 7
Песни из фильма «Верные друзья» . . . . . № 7
Новые фильмы . . . . . № 8, 9, 10, 11, 12

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А 07352. Сдано в производство 23/X 1954 г. Подписано к печати 30/XI 1954 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. листов 11,76. Тираж 13.250 экз. Заказ 2657.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» им. И. И. Скворцова-Степанова, Пушкинская площадь, 5.

40 20 ДЕК 1954

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная
Сеть